

مفتتح

مُبدع النصّ.. مجهول القائل

عزيزي القارئ،

ضمن ما تم التعارف عليه بشأن عموم الإبداع الشعبي بأنه مجهول القائل، ظلت الأغاني والأهازيج الشعبية الجماعية لسنين عديدة تُردد وتُتواتر تعديلاً وإضافة من جيل إلى جيل، دون أن تُنسب إلى مؤلف أو ملحن، إلى أن برز دور «المنشد» و«النّهام» و«المُغني الفرد» الذي اختص بالأداء العلني وقيادة الكورس من حوله، فبرز مع إتقان الأداء وحلاوة الصوت اسم هذا المؤدي الفرد ليحتل الصدارة وتُنسب إليه الأغنية المؤداة وفق قوالب لحنية متعارف عليها، كأغاني سمر بحارة الخليج العربي وفنون «الصوت» و«السامري» و«الخماري» و«البستات»، وما إلى ذلك من فنون شعبية عديدة.

ومع تطور علانية الأداء في ميدان الفُرجة الشعبية، وعبر تسجيلات الجرامافون، ومن ثم الإذاعة برز اسم المغني الذي تُنسب لإسمه كامل الأغنية بكلماتها ولحنها وأدائها، وحيث أن القالب اللحني الشعبي الذي تؤدي عليه الأغنية الفردية جاهزاً، وكانت أسهمت في ابتكاره العديد من التجارب إلى أن استقر وتم تداوله، أصبح النص الشعري للأغنية هو المتغيّر من أغنية فردية أو جماعية إلى أخرى. وحتى منتصف عشرينيات القرن الماضي ظلت روائع النصوص الشعرية الفصحى والعامية مجهولة القائل لدى عموم جمهور السامعين، لا يُشار إلى مبدعها، لا في تسجيلات الجرامافون، ولا في البثّ بأنواعه إلى يومنا هذا.

بعدها، تحايل بعض الشعراء الشعبيين على هذه الوضعية غير المنصفة، إما بتضمين بداية النص الشعري رموزاً لأسمائهم أو كُنيتهم، مع أن أغلب الشعراء لا يجذون الجهر بعشقهم الشخصي وتبيان ضعفهم العاطفي أمام المرأة، إلا أن العديد من مبدعي نصوص الأغاني الشعبية الرائعة ظلّوا وضاعت حقوق ملكيتهم الفنية.

وبجهود بحث واستكشاف فردية تصدى الباحث البحريني الأستاذ مبارك عمرو العماري في عدة مؤلفات منشورة لتحديد نسبة نصوص أغان شعبية خليجية شهيرة إلى مبدعيها من الشعراء، وبالذات منها ما تم أدائه على القوالب اللحنية لفن الصوت الخليجي الشهير، أهمها كانت أغاني الفنانين الراحلين محمد بن فارس وضاحي بن وليد.

ويجد القارئ هنا، في باب فضاء النشر خبر احتضان الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر إصدار ديوان الشاعر الغنائي الشعبي (قال ابن حبتور) من جمع وتحقيق الأستاذ مبارك عمرو العماري. وبين حبتور شاعر غنائي بحريني يعد أول من أبدع نصوصه الشعرية الغنائية باللهجة البحرينية وتداول المطربون من كل أنحاء الخليج أداء تلك النصوص التي انتشرت بين الناس دون الإشارة إلى مبدعها، مما خلق لدى الشاعر وهو الإنسان البسيط المتواضع الذي لا حول له ولا قوة شعوراً بالغبن وهو يسمع نصوصه تتداول بين كل الناس باسم مغنيها وليس باسمه.

وبقدر ما يحسب هذا المنجز لروح الشاعر الذي رحل عنا مكسور الخاطر، يشكو لطوب الأرض أنه بقي مجهولاً لأكثر من نصف قرن من الزمان، رغم اجتهادات بعض صحفنا المحلية مشكورة ومقدرة في التعريف به قبل رحيله، فإن هذا المنجز يحسب لجامع مادة الكتاب ومحقق ما ورد به من معلومات حول ظروف حياة الشاعر.

أما الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر فليس لها من الجهد سوى تحقيق جانب من رؤاها المركزية كأداة النشر التي احتضنت جهد الجامع المحقق وحرصت على أن يظهر ديوان هذا الشاعر بأعلى مستويات الإخراج الفني والطباعة الراقية ليصل ليد القارئ في البحرين والخليج العربي كعمل جدير بالثقة والإشادة، بعيد شيئاً من الاعتبار وبعضاً من الحق إلى واحد من مستحقيه الذي ظل طويلاً يجهر بالشكوى مطالباً ببعض من حقه.

رحم الله الشاعر الغنائي المبدع محمد بن حبتور وغفر له، وللباحث الأستاذ العماري ولمن أعانه وتعاون معه من الفنانين والمهتمين بالأغنية الشعبية تحية شكر وتقدير للجهود المتواصلة في خدمة الثقافة الشعبية. والله الموفق.

علي عبدالله خليفه
رئيس التحرير



محمد بن حبتور

تصدير

الشفوي والكتابي

على كثرة ما كتب حول ثنائية الشفوي والكتابي، المحكي والمَدُون، إلا أن هذا الموضوع يبقى حاضراً، خاصة عندما يتصل الأمر بصون الثقافة الشعبية، التي تعدّ خزاناً ثرياً للذاكرة الوطنية والقومية الخاصة بكل بلد أو أمة أو جماعة، أو بالذاكرة الإنسانية عامة.

الكتابة أو التدوين، كما نعلم جميعاً، هي مرحلة لاحقة للشفاهي أو المحكي، ومع أن الكثير من المحكي تمّ تدوينه في مراحل مختلفة من تواريخ الأمم والبلدان، إما بفضل الجهود المبذولة على صعيد كل بلد يولي ثقافته الشعبية ما هي جديرة به من اهتمام، أو بفضل الجهود التي تبذلها المنظمات الدولية المعنية بالشأن الثقافي، إلا أن الكثير أيضاً من التراث الشفوي ما زال خارج التدوين، ومهدداً بالضياع مع تقادم الزمن، ورحيل الكثير ممن يحفظون في صدورهم وعقولهم جوانب من هذا التراث.

في التراث الشفوي هناك ما يمكن أن نعبه «كنوزاً مخبوءة تحتاج إلى البحث والاكتشاف»، وفق تعبير الباحث الدكتور نبيل جورج سلامة في الكتاب الذي كرّسه لـ «التراث الشفوي في الشرق الأدنى ومنهجية حمايته»، خاصة وأن اكتشاف الكتابة لم يؤد، بصورة تلقائية، إلى تعميمها على جميع الشعوب والأمم، وكذلك على كافة الفئات داخل كل شعب وأمة، حيث ظلّ التعليم، ولفترة طويلة، أقرب ما يكون إلى الإمتياز الذي لا يحظى به إلا أفراد الفئات المقتدرة، ورغم الشوط الكبير الذي قطعه العالم في محاربة الأمية، إلا أن هذه الأمية ما زالت تتناسل في الكثير من البلدان، إما بسبب ضعف الخدمات التعليمية أو الصعوبات المعيشية وما إلى ذلك من أسباب.

غاية القول إن التراث الشعبي الشفوي ما زال زاخراً بأوجه الإبداع والتعبير عن التجارب الإنسانية، التي ظلّت مجهولة أو منسية أو مقصاة عن دوائر البحث والاهتمام، ما يجعل معرفتنا بالتاريخ الإنساني عامة، والثقافي منه خاصة، ناقصة، ولنا أن نحال كيف كانت ستكون الذاكرة الإنسانية فقيرة لو لم تتوارث الأجيال الكثير من الفنون والعادات والطقوس التي تختلف باختلاف البيئات، لا الطبيعية وحدها، وإنما الاجتماعية والثقافية والمعتقدات الدينية على أنواعها، وقد سهّل هذا التوارث على الباحثين لا رصد معالم ذلك التراث، وإنما الغوص في البحث عن دلالاته الاجتماعية، وارتباطه بمستوى التطور في كل مرحلة من مراحل المعراج الإنساني الطويل نحو الحاضر، وتالياً نحو المستقبل.

وما زال متعيناً مواصلة البحث في هذا المجال، كي نعرف من هذا التراث ما يساعدنا لا على فهم الماضي وحده فحسب، وإنما أيضاً استلهام ما في هذا الماضي من أوجه إبداع لإثراء الحاضر الذي يجنح، وبوتائر سريعة، نحو فضاءات تتنكر للعالم الروحي للإنسان، ويغدو تقنياً، آلياً، خالياً من الدفء الإنساني الذي عرفته الأجيال السابقة، التي كانت أكثر تصالحاً وتوائماً وألفة مع محيطها.

هذا الأمر يعني كثيراً في مجتمعاتنا العربية الثرية بترائها الشفوي بكافة صوره، المحكية والمغناة وغير ذلك، وهذا القول ينطبق على كافة هذه المجتمعات دون استثناء، وعلى صلة بذلك تستوقفنا مقالة مهمة للشاعر الفلسطيني الراحل توفيق زياد عن الأدب الشعبي في فلسطين، حواها كتاب قديم له عنوانه «عن الأدب والأدب الشعبي الفلسطيني»، صدرت طبعة له عن دار العودة ببيروت في العام 1970، ومع إدراكنا للخصوصية الفلسطينية في هذا المجال، كون تراثها مهدداً بالتغيب والافتلاع، من قبل سلطات الاحتلال الإسرائيلي، لمحو الذاكرة الوطنية الفلسطينية، إلا أن بعض ما تناوله توفيق زياد من أحكام، يصحّ، بدرجة كبيرة، على مجتمعاتنا العربية كلها.

وتهمنا هنا ملاحظة أتى عليها زياد، حين لاحظ أنه مع ما للأدب الشعبي من ميزات إيجابية، لا تعدّ ولا تحصى، فإن له، بالمقابل، ميزات في غير صالحه، وتجعله مهدداً بخطر الضياع والتبدد، بينها حقيقة أن الكثير من هذا التراث هو محلي صرف، والمحلية هي دائماً سابقة للوطنية، أو أنها في درجة أقلّ منها كما نعلم، دون أن يقلل ذلك من أهمية التراث المحلي المقتصر على منطقة بعينها في أي بلد من البلدان، أو فئة مهنية أو حرفية من فئاته، أو حتى على جماعة لها معتقدات دينية خاصة بها، في إطار البلد الواحد أو الأمة الواحدة.

على الصعيد الفلسطيني أعطى توفيق زياد أمثلة بالغناء الشعبي، «ففي كل منطقة وناحية ومجال مهني، ونحن هنا ننقل قوله، الأغاني «الخاصة» به، فأغاني الجليل والمثلث وصيادي الأسماك والمكارية والتهايل والمريثيات (التناويح) والأعراس وقصص الكفاح ضد الحكم التركي والبريطاني وغيره عديدة ومتنوعة».

وهذه ليست نقيصة بحد ذاتها، ولكن إن لم تبذل جهود لصونها ودمجها في النسيج الوطني الأشمل للأدب الشعبي في البلد المعني، فإنها ستظلّ أكثر عرضة للاندثار والضياع، وإن كان هذا الأمر يصحّ أيضاً على «الأغاني والقصص والأساطير التي ارتفعت إلى مستوى أرقى وأصبحت عمومية»، بتعبيره.

هذه الحقيقة، أو فلنقل المحذور، ينبغي ألا يصرف الأنظار عن المشتركات والجوامع بين الثقافات المحلية أو الفرعية في المجتمع المعني، وفي المشهد البانورامي الخاص بالثقافة القومية لأي أمة من الأمم، وعلى سبيل المثال، فرغم وجود ما يمكن أن ندعوه بالخصوصية المحلية في الثقافة الشعبية في بلدان الخليج العربي، تبقى المرجعيات التاريخية والتعبيرات والرموز واحدة، من حيث الجوهر، إذا ما قيس الأمر بالإطار الجامع للثقافة العربية.

وحين نتحدث عن الثقافة في منطقة الخليج، إنما نتحدث عن ثقافة عربية، شأنها في ذلك شأن الثقافة في أية منطقة عربية أخرى، همومها هي من صميم الثقافة والمثقفين عبر الوطن العربي كله، حيث تأثرت وتفاعلت هذه المنطقة مع مكونات وتعبيرات الثقافة العربية العامة، بل ومع كثير من تفرعاتها خاصة، وهذا ما تشهد عليه مصادر تكوّن الرعيّل الأول من المثقفين والأدباء في مختلف بلدان المنطقة.

وخلف بساطة الحياة في مجتمعات الخليج قبل اكتشاف النفط يكمن غنى طرائق العمل وأدواته ورموز الثقافة الشعبية، من حرف يدوية وموسيقا ورقصات متنوعة تبعاً لتنوع البيئات المختلفة، وكذا الأساطير والحكايات الشعبية والألعاب، ولو توغلنا أكثر في البحث لوجدنا ذلك الاتساق بين مستوى الحياة وطبيعتها وبين هذه الرموز الثقافية وصدقها في التعبير عن ظروف الحياة الصعبة وحالات الحرمان وشظف العيش، فأنيّ باحث، لا تستوقفه، مثلاً، الشحنة الرمزية الهائلة من الأشواق والعواطف والشجن والشكوى في أغاني الغوص مثلاً، أو في المواويل الشعبية؟

كان أنطونيو غرامشي قد لفت النظر إلى وجود ما أسماه بـ «الفلسفة العفوية» في الحس الشعبي المشترك وفي الأمثال الشعبية والأساطير والفولكلور، رغم أنه نبه إلى أنه قد يحدث أن من ينتجون هذه «الفلسفات» أو يتداولونها لا يكونون واعين تماماً لذلك، وبحسب أن مهمة الباحثين في هذه «الفلسفة العفوية»، الشفوية في الغالب، استجلاء تلك المعاني.

د. حسن مدن

من المهن القديمة التي امتهنها أصحاب المواشي، كالإبل أو البقر أو الماعز، هي مهنة تحضير منتجات الألبان باستخدام أدوات بسيطة. وعلى الرغم من وجود تباين في الأدوات ومسمياتها المستخدمة في هذه المهنة من منطقة إلى أخرى في العالم العربي إلا أن المبادئ والخطوات الأساسية لهذه المهنة تكاد تكون متطابقة. ومن أكثر صناعات الألبان التي كانت تنتشر قديماً هي صناعة الزبدة والتي يحضر منها السمن أو الدهن، كما ينتج من هذه العملية اللبن أيضاً. وفي الغالب، كانت المرأة هي التي تقوم بهذه المهنة.

الغلاف الأمامي

صناعة اللبن تقليدياً

تبدأ عملية تحضير الزبدة واللبن بعملية حلب الماشية، وبعدها يوضع الحليب في وعاء خاص، ومن أقدم الأوعية التي استخدمت في السابق هي القرية، وهي عبارة عن وعاء يصنع، عادة، من جلد الغنم، ولها أحجام ومسميات مختلفة، بحسب الاستخدام، والتي تتباين من منطقة لأخرى، ومن هذه المسميات «إسقا» و«صميل» (جمال 2003، ص 551). وبعدها يترك الحليب في درجة حرارة الجو لمدة يوم أو أقل أو أكثر، حيث تعتمد المدة بحسب درجة حرارة الجو، فكلما زادت درجة الحرارة قلت المدة. وفي هذه الفترة يبدأ الحليب بالتخثر.

بعد ذلك، تأتي عملية تحضير الزبدة واللبن من الحليب المتخثر أو الرائب، حيث يتم ربط القرية وتعليقها، وغالباً ما كانت تعلق على «القنارة». والقنارة، عبارة عن ثلاث خشبات توضع عمودياً ويتم ربطها ببعضها من الجهة العلوية ويأعد بينها من الأسفل. وبعد ذلك تبدأ عملية تحريك أو أرجحة القرية حتى يتم تكون الزبدة واللبن، وحينها يتم فصل الزبدة عن اللبن. ومن الزبدة يتم تحضير السمن أو الدهن.

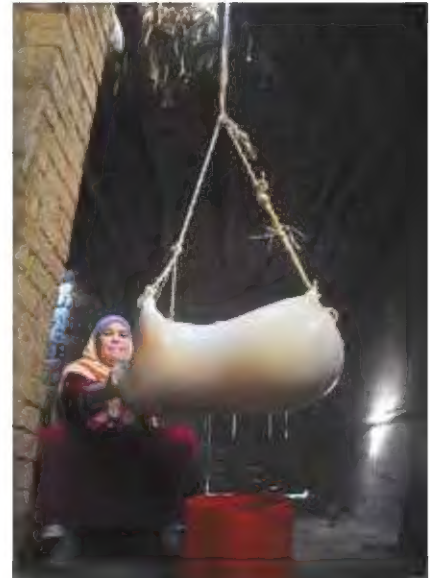
يذكر أن عملية تحريك القرية لتنفصل الزبدة عن اللبن قد تستمر لفترة طويلة نسبياً، إضافة إلى أن العملية قد تتكرر في نفس اليوم لقرية أخرى، بحسب كمية الحليب المحضر. هذا الوقت الطويل الذي تستغرقه المرأة في عمل تحريك القرية، وهو عمل رتيب، أدى إلى أن المرأة تقوم بتسليّة نفسها وذلك بأهازيج تؤديها أثناء عملية تحريك القرية، وبذلك ترتبطت عملية تحريك القرية في مناطق معينة بأهازيج خاصة بها.

وهكذا نجد أن مهنة تحضير الزبدة والسمن واللبن في السابق نتجت عنها ثقافة خاصة بها، لها تراث مادي وآخر غير مادي، فهي مهنة لها أدواتها الخاصة ومسمياتها كما أنها ارتبطت بأهازيج خاصة بها.

أ. حسين محمد حسين

المرجع:

جمال، محمد عبد الهادي. الحرف والمهن والأنشطة التجارية القديمة في الكويت، مركز البحوث والدراسات الكويتية، الكويت، الطبعة الأولى 2003م.



عدسة: كريم عصام

الرقص، مشتركٌ تتقاطع فيه العديد من المجتمعات، ولا يقتصر على الإنسان باعتباره كائناً ثقافياً أو «ميمياً»، إنما يتجذر عميقاً، في جوهر الإنسان من حيث بعده البيولوجي، وهو من هذه الناحية؛ يتشاركه مع عددٍ من الكائنات التي تستعين بهذا الأداء الحركي لدواعي التزاوج، أو التنبيه، أو كشكلٍ من أشكال التواصل... تماماً، كما استخدم، وما يزال، لدى البشر، وأسلافهم الأوائِل، بيد أن (الإنسان العاقل) حظي باللغة التي استعاض بها عن مختلف الأشكال الأدائية، لتبقى هذه الأشكال لدى مختلف الثقافات الإنسانية، محملةً بالدلالات الرمزية، والتي تحولت في نهاية المطاف إلى تراثٍ أو «فلكلور»، يعودُ الفضل في بقائه إلى «الميمات» التي تناقلتها الأجيال، لتخلق كل جماعةٍ فرادتها.

الفلاف الخلفي

«الحوض الميمي» بين التقارب والتباعد الثقافى

وهذا ما نعرضُ له في غلافنا الخلفي، إذ تعكسُ الصورة فرقةً تركيةً تؤدي رقصةً شعبية، يبدو أنها رقصة الـ «كرشلمار» التي تعودُ في أصلها لـ (البلقان)، ونزحت مع نزوح النازحين عبر الزمن، لتمرّج مع المزيج الثقافي في (تركيا)، وتصير جزءاً من الـ «فلكلور» التركي. وسنتطرقُ بالمحاكة إلى هذه الانتقالات وتأثيراتها الثقافية، وكيف تصهرُ في بوتقة، يتولّد عن مزيجها فرادة جديدة، تتناقلها الأجيال.

تؤدي الـ «كرشلمار» في الأفراح والمناسبات الاحتفالية، إذ يرتدي الرجال والنساء، سراويل فضفاضة، وقمصان تمتاز بأكمامها الواسعة، تسمح بحركة الذراعين الحرة، ويلفُ حول البطن حزام يختلف من حيث الحجم، وتزين النساء رؤوسهن بالقماش والحلي.

هذا الزي المتقارب مع أزياء البلدان المحيطة بـ (تركيا) شرقاً وغرباً، يدلُّ على دور الجغرافيا، وانتقال «الميمات» في خلق ثقافات العالم. فتركيا دولة «عابرة للقارات»، وهي ميزةٌ من حيث «الحوض الميمي» إذا صحت التسمية، على منوال «الحوض الجيني»، ما جعلها مزيجاً غنياً من الثقافات المتعددة.

إن المقاربة بين التطور البيولوجي، والتطور الثقافي، تتمثلُ في الوحدات الأولية لهذين التطورين، فهي في البيولوجيا ممثلةٌ بـ «الجين»، وفي الثقافية بـ «الميم»؛ وهي وحدة البناء الأولية التي تناقلها الإنسان، لتشكل في مجملها كياناته الثقافية والحضارية. فكما ليس من المستغرب أن نرى تقارباً «مورفولوجياً» بين الشعوب المتقاربة جغرافياً، نظراً لكونها تشترك في النهل من أحواض جينية، كذلك تتقاربُ الثقافات، نظراً للأحواض الميمية المتقاربة، فكما نرى في الصورة، من الصعب على غير المتخصص، أن يميز إلى أي البلاد تعود هذه الرقصة من بلدان أوروبا، وخاصة الشرقية؛ تماماً كـ «المورفولوجيا»، إذ من السهل على أي مشاهد أن يميز بين الأوروبي، والتبتي، لكن من الصعب على غير العربي معرفة إلى أي البلاد ينتمي الشخص؛ أهو من سوريا أم البحرين؟ اقتصاراً على الشكل فقط.

هذا التشابه والتباعد، كما نجدهُ في الثقافات، والـ «المورفولوجيا»، نجدهُ كذلك في اللغات، والرقصات... إذ أن التقارب الجغرافي، يولّد «ميمات» متقاربة، تبتعد بابتعاد الجغرافيا، حتى يتضح ملمح افتراقها؛ فلن نجد صعوبةً في تمييز الثقافة التبتية، عن ثقافة «قبيلة المرسى» الأفريقية، فيما من اليسير إيجاد تقارب بين ثقافة «الكيلاش»، التي تقطنُ جبال هندوكش، بثقافة الشعوب الآرية التي تقطنُ هضبة التبت.

أ. سيد أحمد رضا



أ.د. عاطف عطية - لبنان

المثل الشعبي العربي المصدر والمآل

يحمل (الجزر) مثل معاني متعددة، منها ما يشكل موضوع اهتمامنا هنا بما يعنيه حول الكلام المأثور في ثقافتنا الشعبية العربية. والمثل منطوق أدبي قلما نجد من يجهل ما يرمي إليه في مجرى حياتنا اليومية. وهو ما يتميز به عن أي منطوق أدبي آخر، عدا الحكاية الشعبية. فإذا كان الدين لجميع بني البشر، وكذا الحكاية الشعبية، فإن المثل الشعبي المأثور متمثل في رسوخه معهما في الوجدان الفردي والشعبي معاً، إلا في هذه الأونة التي انتقلت بتكنولوجيتها الحديثة، إلى اهتمامات أخرى أكثر سهولة، وأقرب منالأ، في ظل خفوت تأثير المثل، أو اضمحلال الاهتمام بالحكاية الشعبية.

من نافل القول التأكيد على انتشار المثل الشعبي في كل فئات المجتمع، من النخبة إلى العامة من الناس، ومن المتعلمين إلى قليلي التعلم والأميين، ومن المثقفين إلى الناهلين من تجارب



الحياة، وفي التكيف مع مصاعبها، والمساهمة في تسهيل ممارسة الحياة العملية اليومية في المجتمع. يحتّم علينا هذا الموقع المركزي للمثل، النظر فيه، وفي ما يعنيه، وفي أهميته، وصولاً إلى البحث في وظيفته، إن كان في التعاطي مع ما هو واقع، أو في العمل على تجاوزه، أو في تجنب ما يحذر منه، أو في استخلاص العبرة من حادثة أنتجت. والمثل هنا يمكن أن يكون على وجهين متناقضين لحادثة بعينها.. ففي حال مواجهة المخاطر والتفاعل معها، ثمة من استخلص عبرة تجنب المخاطر في قول ذهب مثلاً.. «مئة (مئة) كلمة الله يرحمه ولا كلمة جبان». وثمة من فضّل مواجهة المخاطر بالقول المعكوس الذي ذهب مثلاً أيضاً.. «مئة كلمة جبان ولا الله يرحمه».. وثمة من أثر الابتعاد بالقول: «العين ما بتقاوم المخرز»، أو «بوس إيد السلطان، وادع عليها بالكسر»، أو «ابعد عن الشرّ وغيّ له».. أو «الحيط.. الحيط يا ربي وصلّي عالييت».

لذلك تأتي مفردة «المثل»، في هذا السياق، على أنها تشبيه شيء حاصل أنياً وحاضراً بشيء حصل في الماضي، بما يتلف مع المعنى، ويختلف في ظاهر القول. من هنا جاءت التفاسير الكثيرة على امتداد التاريخ الأدبي العربي لمفردة المثل لتستقر في الأخير على ما يتم تداوله في هذا المجال³.

الجزر «مثل» يعني الشبيه والنظير. يقول ابن منظور: «المثل كلمة تسوية. فيقال هذا مثله، وهذا مثله، كما يقال شبيهه وشبّهه بمعنى... والمثل: الشيء الذي يضرب لشيء مثلاً فيجعل مثله. والمثل ما يضرب به من الأمثال»⁴. في الأصل، المثل من المماثلة، وهو الشيء المثل لشيء يشبهه. وهو الشبيه والنظير. لذلك يضرب المثل عند وجود التشابه بين حالة حادثة تذكّر بحالة مشابهة، ولهذا، وعلى سبيل التكرار للحالة الأولى، ذهب مثلاً. فيكون المثل تبليغاً عن حالة مشابهة، فيه نوع من التورية والكناية تحاكي الحالة التي يستذكرها المثل.

عرّف الميداني المثل بأنه «لفظ يخالف لفظ المضروب له، ويوافق معناه معنى ذلك اللفظ»... ويجتمع (فيه) أربعة لا تجتمع في غيره من الكلام،

الحياة وبساطتها وعفويتها، ومن الكبار إلى الصغار. ذلك أن المرء من كل هذه الشرائع، وفي أي عمر كان، ذكراً أو أنثى، يتداول يومياً، سمعاً ومشاركة، أمثالاً متعددة، إما لتثبيت رأي، أو للمقارنة بين ما لحظه في وقته، وما حصل في الماضي في موقف مشابه. ولحظة المقارنة، لا تستوجب معرفة تفاصيل ما حدث سابقاً، الذي اقتضى تليخيصه بمثل، فصار، من بعد، سائراً، دون الاهتمام بتفاصيل الحادثة، أو معرفة بطلها أو شخصياتها. وغالباً ما يستحضر المثل المناسبة التي قيل فيها، فقط كخلاصة دون تفصيل؛ وتفاصيل الحدث الآتي التي تشرح ما آل إليه الأمر ماضياً، فانبثق منه المثل المستعار، لأخذ العبرة في الحاضر. فإذا حصلت مشادة بين الجار وجاره، يتدخل المصلحون لتقريب ذات البين بالقول: «الجار قبل الدار»، وجارك القريب خير من أخيك البعيد»، و«الله موصى بسابع جار». وإذا تفاقم الخلاف بين أب وابنه، لفرق العمر ونمط العيش بينهما، يأتي المثل ليخفف عن الأب والابن معاً: «قلبي على ولدي، وقلبي ولدي عالجر»، للتدليل على الفرق في التوجه، وهو أمر يديه لاختلاف الأجيال. هكذا يظهر المثل إما للتدليل على إنهاء النقاش بإيراد مثل يرجح كفة على أخرى، وإما لتأجيجه بتقديم مثل مناقض، وربما يستجر النقاش نفسه المزيد من الأمثال المتناقضة. هنا تحضرنى حادثة حصلت لصديق.. ضُبط في حالة سُكر شديد، نهره مسؤول الأمن على الحاجز، وحكم عليه بقصّ شعره، فاستعطفه ليعفو عنه، ويتركه وشأنه، لقاء وعد بعدم تعاطي المسكرات، وأسند قوله بآية قرآنية راحته مثلاً لسماحتها: «إن الله غفور رحيم»¹. فما كان من المسؤول أن صفعه بقوة ارتجت لها أوداجه، وهو يقول، ولكنه «شديد العقاب»²، وقد ذهب هذا القول الإلهي مثلاً أيضاً.

معنى المثل ودلالته:

للمثل مكانه المركزي في كتب التراث الأدبي العربي، لما له من دور رئيس في عملية التنشئة الاجتماعية وفي رفد الثقافة الشعبية بما يعززها في مواجهة أعباء

بنية المثل وتركيبه

علينا أن نعتبر أولاً أن للمثل بنية خاصة به، لا يشاركه فيها أي عنصر من عناصر الأدب الأخرى. بل يمكن القول إن الكثير من شذرات الشعر والنثر قد ذهبت أمثالاً، لأنها انبثت على المبادئ التي يقوم عليها المثل.. منها القابلية للاستمرار والترسخ في أذهان الناس، البساطة في التركيب لتسهيل الفهم والحفظ، البلاغة في الاختصار الأقصى لمفرداته، والطلاوة والمتعة في السماع والقراءة، وتطابقة مع المناسبة التي استدعت استحضاره. كل ذلك، دون الحاجة إلى معرفة من استخلص المثل من المناسبة التي أوجت به⁹.

وفي هذا يقول العسكري إن للمثل بنية وتركيباً يضعانه في قمة البلاغة الأدبية. وقد صاغ ذلك في كلام بليغ، بلاغة المثل نفسه، «ولما عرفت العرب أن الأمثال تتصرف في أكثر وجوه الكلام، وتدخل في جل أساليب القول، أخرجوها في أقواها من الألفاظ؛ ليخف استعمالها، ويسهل تداولها؛ فهي من أجل الكلام وأنبله وأشرفه وأفضله، لقلة ألفاظها وكثرة معانيها، ويسير مؤنثها على المتكلم، مع كبير عنايتها، وجسيم عاندها»¹⁰.

بالإضافة إلى ما سبق، للمثل مواصفات مهمة، جعلت منه أدباً متميزاً في كثافة مضمونه، وبلاغته، وشدة تعبيره عن الواقع، وإن كان من مواقع مختلفة. وأكثر ما يتميز به هو سهولة انتقاله الشفوي من جيل إلى جيل دون تضييع ما يتميز به إن كان في طريقة إلقائه أو لغته، أو الحفاظ على مضمونه كما هو دون تجميل، أو زيادة أو نقصان، إلا عند انتقاله من مجتمع إلى آخر، من أجل أن يتوافق مع اللغة الشعبية لكل منها، مع التعابير التي تدخل إلى أعماق الوجدان المختلف في مضمونه بين هذا المجتمع وذاك.

أما الأساليب المتبعة في قول المثل وانتشاره فأول ما تعتمد على الأسلوب اللغوي الذي من مهامه الوصول إلى الناس في أفضل طريقة ممكنة من أجل فهمه واستيعابه ومعرفة ما يومي إليه.. وهذا لا يحصل إلا باللغة المحكية والمتداولة في المجال الذي يقال فيه المثل.

إيجاز اللفظ، وإصابة المعنى، وحسن التشبيه، وجودة الكناية، فهو نهاية البلاغة»⁵.

في التعاريف الحديثة، يقول أحمد أمين في تعريفه للأمثال: إنها «ليست إلا جملاً قصيرة نتيجة تجارب طويلة، وهي عندما تُقال لا تكون مثلاً، وإنما يجعلها مثلاً شيوخها، بعد، لموافقتها لذوق الجمهور، ويغلب عندئذ أن يكون قد نُسي قائلوها... (و) المثل لا يستدعي إحاطة بالعالم وشؤون، ولا يتطلب خيالاً واسعاً، ولا بحثاً عميقاً، إنما يتطلب تجربة محلية في شأن من شؤون الحياة»⁶. وتقول نبيلة إبراهيم في تعريف حديث، إنه «قول قصير مشيع بالذكاء والحكمة.. موجز، أو حكاية رمزية شائعة يتمثل بها الإنسان في حالة يعيشها، أو موقف يقفه فيشبهه به ضمناً الحالة التي مر عليها، بالحالة التي قيد فيها المثل»⁷.

عرّف سلام الراسي اللباني المثل بأنه مرافق للحياة اليومية في كل ما يتعلق بالتربية والأخلاق. فهو حصيلة تجارب اجتماعية أو فردية، وتدل على حقيقة من حقائق الحياة، ثم إنها، لبلاغتها وحسن سبكها وصوغها، سهلة الحفظ، تتعلق بالذهن لمجرد سماعها، فتدخل القلوب في طريقها إلى الذهن وتنساب انسياً عند الحاجة ووقت الضرورة في أية مناسبة كانت. ومن النادر أن ينتهي حديث العامة مهما كان دون تأييد قولها بمثل أو حكمة شعبية لأنها بمثابة الحجر الأخير في بنيان الحديث»⁸. وغالباً ما يسبق تلاوة المثل، القول: «الحقيقة ما قال المثل شي وكذب».

وإذا كان علينا أن نضيف شيئاً على فهمنا للمثل، فلا يتعدى القول بأنه البليغ المختصر والمفيد الذي يفصح عن تجربة من تجارب الحياة، مشتركة بين أناس ومجتمعات، يتلقونها مجتمعين ومنفردين بمواقف وردود أفعال مشتركة ومنسجمة، وربما متباينة، تظهر على شكل عبارة بليغة مستخلصة من قيم المجتمع ومن مثله العليا، وتشكل دروساً للأجيال المتعاقبة.



المحكية لبيئة مغايرة. ولا قيمة لأي مثل إذا لم يعبر عن محليته، وإن كانت مشتركة مع محليات أخرى في اللغة المحكية. فعندما نقول «اللي يبحرث العيب يحصد الندامة»، تأكيد على أن هذه النتيجة نشأت عن هذا السبب. و«التقارب يخرب الديار»، يربط خراب البيت بالشجار بين الزوجين.

إلا أن أهم ما يميز المثل هو التشبيه: لما للتشبيه من قوة بلاغية تعطي للفكرة لاعتها وحسن ربطها بشيء آخر، ربما لا علاقة له بما يراد قوله إلا لترسيخ الفكرة وإيضاحها، من خلال المماثلة بالمقارنة. لتأخذ مثلاً «اللي يتأمن للرجال متل اللي يتملي بالغريال». لا يتضح المعنى إلا من خلال المقارنة. الشق الثاني من المثل هو الذي يعطيه بلاغته ومعناه. وعندما نقول «يللي متلنا تعا لعنا»، يدل على أهمية التساوي في الفئة الاجتماعية، من أجل حياة سليمة مبنية على الانسجام والتفاهم. أما عندما يقال بأن: «المرابلا أولاد متل الخيمة بلا أوتاد»، فهذا يعني أن الزوجة لا يمكن أن تستقر في بيت زوجها وترتاح، إلا بالإنجاب، وما دون ذلك تهديد دائم بالطلاق، لعدم ثباته، كما وقوع الخيمة غير المدعومة بالأوتاد. أما من عليه أن يأمن من

أما الأسلوب البرهاني المنطقي فهو الذي يتوسل المنطق في القياس عند مقارنة ما يحصل في الحاضر مع ما حصل في الماضي وأنتج مثله. فيكون المثل هنا استحضار الماضي في الحاضر من خلال إظهار خلاصة التجربة أو العبرة منها. ولا بد هنا من توسل اللغة المحكية في كل تقنياتها لجعل المثل ينطبق على الحالة الحاضرة بما تحمله من عادات وتقاليد شعبية راسخة.

ومن أهم أساليب إيصال المثل إلى غايته هو معرفة لحظة استحضاره والنطق به، في حاجة أو نقاش أو دحض الرأي المخالف، بالبرهان على صحة الرأي الآخر. إذ غالباً ما يكون المثل قفلاً للرأي وحجة له ومرجعاً.

ومن الأساليب المقنعة، أو الحاملة على الإقناع، الأسلوب الديني من خلال توسل النص الديني بإرجاع الرأي إلى ما يقوله الدين، وإسناده بآيات من القرآن والأحاديث النبوية، ما يستدعي التوقف عن أي نقاش بعد فصل المقال بما يقوله الدين.

مميزات المثل

مما لا شك فيه أن للمثل مميزات أساسية يتقدم فيها على بقية أصناف الأدب الشعبي.

أولى هذه المميزات العبارة الموجزة مع وضوح المعنى. ذلك أن الإيجاز يسهل الحفظ بالمفردات ذاتها لقلتها، ولوضوح معناها. هذا ما يجعل من انتشاره وانتقاله من جيل إلى جيل، أمراً سهلاً. لتأخذ مثلاً «عينك ميزانك» فنجد أنه يدل على رأي مهم جداً في كلمتين. يعني لا تصدق إلا ما تراه بعينك، ولا تثق في كل ما تسمعه من الآخرين، أو في ما ينقله أحد إليك. وما تشاهده هو عين الحق. و«بدومته وتفوه عليه»، وهو مثل يصف المتردد في القول والفعل. في الإيجاز وضوح وإن تخطى عن موجبات اللغة، وقواعدها. ومن المعروف أن هذا التخلي من مواصفات اللغة المحكية، يعكس اللغة الفصحى وقواعدها¹¹.

أما الميزة الثانية فهي دقة المعنى، على الأقل في بيئة اللغة المحكية المختلفة بطبيعة الحال عن اللغة



بتطلع لأمتا». وكذلك المثل الذي يقول: «لا تلم قبل ما تسأل عن الأم». وللتعاون في العلاقات الاجتماعية والمبادلة في الخدمات، جاء المثل يقول: «حگالي ت حگالك». أما المثل الذي يعطي للفلاح قيمته، ويبين مكانته في نمط الحياة الزراعية، عماد الحياة الريفية، فيقول: «فلاح مكفي سلطان مخفي».

ومن المميزات الأساسية للمثل التساؤل، إذ تظهر أمثال كثيرة في صيغة التساؤل، ومن ثم الجواب عنه. وقد نشأت عن الخبرة والتجربة. وتدعو إلى عدم الوقوع في موقف مشابه للموقف الذي أدى إلى استلباط المثل منه في زمن سبق. وما يمكن أن يعبر عن ذلك، تحوُّب موقف محدد، أو الهروب من فعل غير مضمون النتائج بحجة يبينها المثل دون أن يضطر صاحب الأمر إلى تحديد السبب الحقيقي لعدم قيامه بالفعل المنتظر منه، فيقول: «ليش بتنقخ للبن؟ لأنو الحليب كاويني». كذلك في تفضيل ما يتناسب مع المرء على غيره من الاحتمالات، فيقول: «شواحلي من العسل؟ الخل ييلاش». وفي أهمية الجيرة ودورها في العلاقات الاجتماعية، يقول المثل في صيغة التساؤل ومن ثم الجواب، ليترسخ وقعه في الذاكرة، «مين أدري بحالك؟ رك وجارك». والأهم من

عذرات الزمان، فلا يعرض نفسه للمخاطر، ويحذّر، لذلك «لا تنام بين القبور ولا تشوف منامات وحشة» (بشعة ومخيفة). واستمرار الفقر مرتبط بفقر الزوجين، لذلك يقال: «جوز الفقير للفقيرة بتكثر الشحادين». والقياس يجوز في كل الميادين. فإذا كانت قوة التاجر تقاس بأمواله، فقوة العالم تقاس بما قدم من أبحاث وأعمال فكرية. هنا يمكن القول بحق: «مجد التاجر يكتسو ومجد العالم يكراريسو». ولأن أول لقمة تفتح الشهية، والكلمة الفظة بداية الشجار، قيل «مفتاح البطن لقمة ومفتاح الشر كلمة».

ومن المميزات التي ترفع من قيمة المثل الأدبية التورية والكنائية. يعتمد المثل عليهما من أجل إيصال فكرة محدّدة، تبين ما هو المقصود من ذكر المثل في طريقة غير مباشرة. فمجاوبة المخاطر لها تبعات على المغامر معرفتها قبلولوج فيها. فإذا قرّر أحدهم مقاومة الظلم، فعليه أن يتحمل النتائج مهما كانت. يقال «اللي بدوي اكل عسل بدوي تحقل عقص النحل»، و«اللي بدوي لعب مع البسين (الهر) بدوي تحقل خراميشو». أما الظالم المقتدر ف«يبدج بضفرو». والذي يفعل المستحيل من أجل راحة أسرته وتأمين حاجاتها، يقال عنه «ينخّ الصخر». ولضعف الشخصية والخجل والتردد، أمثال كثيرة وبليغة تعتبر عنها وتبين مضارها، منها: «اللي ييسطي من مرتوما ييجيب ولاد».

أما خفة اللفظ ورشاقتها، فهما ما يدلان على أن ما نقرأه هو مثل شائع. تركيبه وخفته ووقعه على السمع وجرسه الموسيقي المبني على السجع والإيقاع تدل على أنه مثل. وبهذا يتميز مثل عن مثيله من الأمثال. تُظهر ذلك العلاقات الاجتماعية القابلة للانتشار والإفشاء في كل الأوقات، نهراً ولباً. لماذا؟ لأن «النهار بعوينانو، والليل بوذنانو»، ما يعني أن للنهار عينيّن تريان، ولليل أذنين تسمعان. يأتي السجع في هذا المجال ليزين الكلام ويسهل حفظه ويؤمن استمراره. وطول البال له محاسن يُظهرها المثل في جمال لفظي مسجع: «طول البال يبهذ الجبال». ولأن البنت تشبه أمها في هيأتها وخصالها، جاء المثل ليقول، «طب الجرة عتقا البنت

من كل الناس على اختلاف معارفهم، وفهمهم لأمر الحياة، ولدرجات وعيهم. ولأنه كذلك، فهو يمثل مرآة المجتمع ومنارتها في الوقت عينه. ولأنه جاء ليبيح حاجات الناس وليعبّر عن أفكارهم، جاء باللهجة الأكثر محلية، والأكثر صعوبة على الفهم والاستيعاب من مجتمعات أخرى، وإن كانت تحكي اللغة نفسها. ولأن المثل يتمتع بهذه المواصفات، فهو يمكن أن يكون عصياً على الفهم في اللهجة التي صيغ فيها، من غير قائلها. وفي هذا، جزء موزون من سرّ قوته واستمراره بين ناطقي اللهجة ذاتها.

من المهم القول هنا، إن المثل لا يقتصر على اللهجة العامية المحكية، بل ثمة أمثال فصيحة، وذات أهمية قصوى ظهرت في النثر والشعر، وكانت معيناً لتوسيع دائرة الأمثال الشعبية التي صاغها قائلوها، بالاقتراب والتحوير اللفظي. إلا أن ما يميزه المثل الشعبي هو القدرة على التحوّل، والمطواعة في الانتقال، ضمن البلد، إلى أي لهجة محلية، وإلى بلدان أخرى، بتنوّع لهجاتها، وحسب كل بلد؛ وهي اللهجات التي تكون مختلفة في الألفاظ، ولكن يبقى فيها كلها المعنى نفسه.

يمكن أن نوضح ذلك بأمثلة ذات موضوع واحد. لو أخذنا المرأة موضوعاً للمثل لرأينا أنه يتناولها باعتبارها أمّاً وزوجة وابنة، وحبّية، إن كان في ذاتها، أو في علاقتها مع الرجل، إن كان زوجاً أو أباً أو شقيقاً أو حبيباً. ما نلاحظه في هذا الاطار أن المثل يلخّص النظرة الشعبية العربية المتمثلة إلى المرأة في كل الأقطار. فهي التي تعطي لإبنتها مواصفاتها. ظهر ذلك في بلاد الشام بالمثل الذي يقول: «طب الجرة عتّمّا بتطلع البنت لأمّا»، أو «إقلب الجرة عتمها بتطلع البنت لأمها، أو أكفي الجرة على فمها تطلع البنت لأمها»، وذلك على التوالي في لبنان وسورية وفلسطين. أما في المغرب العربي فيتحوّل المثل إلى: «إقلب الطنجرة على فمها تتطلع البنت لأمها»، و«إقلب القدرة على فمها تخرج الطفلة لأمها»، وذلك في تونس والجزائر على التوالي.

وفي بداية العلاقة الزوجية بين العريس والعروس، يحاول العريس أن يسيطر على نمط حياته الجديدة

ذلك كله ما جاء في مثل فرعون: «يا فرعون مين فرعنك؟ فرعنت وما حدا ردّني».

ومن مميزات المثل أيضاً، القدرة على الاستمرار. ذلك أن المثل هو أكثر الأنواع الأدبية رسوخاً في الأذهان، ومقدرة على الاستمرار، بالحفظ ودوام الترداد، وإلا بطل كونه مثلاً، لأنه يمثل خلاصة التجارب الإنسانية التي ذهبت حوادثها ومناسباتها، وبقي ما يعبر عنها باللغة المكثفة، والسهلة على الفهم والاستيعاب، ما جعله عصياً على الاندثار، والمستمر منذ أزمنة مغلقة في القدم. وما كان على المثل أن يبقى ويستمر لولا العقل والذاكرة اللذين يستمدان من التجربة الإنسانية والملاحظة ما يخلّد العبرة أو الخلاصة لموقف أو مناسبة مرّاً في مسيرة الحياة اليومية في أي مجتمع، بمجرد أن حصل ما يستدعي تذكّر تلك الخلاصة أو العبرة الناشئتين في الماضي، بما يشبه حصوله في وقت أو مناسبة لاحقين، فيستحضر المثل وكأنه وُلد في حينه. فعندما يقول المثل: «سبحان مين خلق صيف وشتا على سطح واحد»، فإن قائله يريد أن ينتقد موقفاً لأحدهم يكيل بمكيالين مبتعداً عن الموضوعية في الحكم، ومتأثراً بخلفية منحازة.

المثل انتاج مجتمعي:

بهذا التحليل لمبى المثل وتوجهه، يتبين أنه ذو ميزة مهمة تتيح تكريس الكلام واستعادة ذكره في كل حادثة أو موقف مشابهي للموقف أو الحادثة الأولين. هذه الصفات بكل ما فيها من الإيجاز والوضوح في المعنى، حسب اللهجة التي صيغ بها، والبلاغة في التشبيه، تكرّسه أدباً شعبياً في رأس القائمة. ولا يتوانى الأدب الرسمي من نشر وشعر، وكذلك الأدب الشعبي، من توسّل المثل والاعتماد عليه من أجل زيادة الإيضاح وترسيخ الفكرة، وتمتين الربط بين الأفكار، بالاضافة إلى المزيد من البلاغة في القول والكتابة.

وليبقى المثل قريباً من عامة الناس، وليعبّر عن أفكارهم وتجاربهم، جاء في لهجة عامية قريبة التناول

تقطن في عمق التقاليد العربية أفضلية الزواج من بنت العم. وقد أفصحت الأمثال عن عدم ثبات حالة الزواج إلى أن يحصل عقد القران أو الإكليل عند المسيحيين. ذلك لأن ابن العم يستطيع أن ينزلها عن هودج العرس، أو يبطل عقد قرانها، أو يسحبها من تحت يد الكاهن لحظة الأكليل، لأنه أحق بها من غيره حتى ولو كان ابن عمتها أو خالها من غير عائلة. لذلك قيل في بلاد الشام: «ابن عمها ينزلها من على الحصان». و«عروسك تحت الإكليل ما بتعرف مين بتصير». وفي الجزائر يقول المثل في المعنى نفسه: «العروسة ركبت لا تحصي لمن كتبت». وهذا يعني أن العروس في زمن عقد المثل ما كان لها رأي في زواجها، ويمكن أن يُستبدل عريسها في اللحظة الأخيرة، وخصوصاً إذا أراد ابن عمها أن يتزوجها.

وإذا انتقلنا إلى المجال التربوي، فإن ما نلاحظه أن هذه المهمة كانت تقع بمجملها على عاتق الأب الذي عليه أن يربي ابنه على ما تقتضيه عادات وتقاليد المجتمع، كما تلخصها الأمثال، باعتبارها المرجع الأساسي لربط الخلف بالسلف. لذلك، يقول المثل في لبنان وبلاد الشام عموماً: «ابنك الصغير ربييه، وإذا كبر خاويه». وفي المغرب العربي يقال: «إذا كبر ولدك خاويه». أيضاً: «الإعندك طفل خاويه». ولحظ المثل أيضاً عقوق الابن وتمردّه على أبيه، انطلاقاً من جهله لمصلحته. يقول المثل في المشرق العربي عموماً: «قلبي على ولدي وقلب ولدي عالجر». وفي السودان: «قلبي على جنائي وقلب جنائي على الحجر». وإذا شدّ الابن أو فعل شيئاً مشيناً يستوجب التأنيب، والدعاء عليه بما يضرّه، جاء المثل ليلحظ التضارب بين طلب الشيء ورفضه في الوقت نفسه.. «إدعي على ابني وأكره اللي يقول أمين»: هذا في مصر. أما في بلاد الشام، فيقال: «أضرب ولدي بالسكين وأكره اللي بيقول أمين». وقد أوصى المثل بالتربية الحسنة، لأن الولد ذا التربية المنقوصة والعاق يجلب الشتيمة إلى أهله، يقول المثل في هذا الصدد: «الابن الفاسد بيحب لأهله المسبة». والتربية الحقة هي تلك التي تقوم على الاهتمام والصرامة إلى الدرجة التي يمكن أن تُبكي الطفل. أما تربية الغنج

مع عروسه. وليعرفها على أن الماضي راح إلى غير رجعة، وليعوّدها على مخافته وطاعته، يتصرف بما يوحى بسلطته وقوّته أمام عروسه لتهابه أولاً، ومن ثم لتصير طوع بنانه، خوفاً وطاعة واحتراماً. عبّر بذلك المثل المصري الذي يقول: «إدع بسك (الهر) ليلة عرسك»، لتخيف عروسك في ليلة الدخلة، ولتبقى كذلك. وفي تونس يقول المثل «إضرب القطوسة تترقّ العروسة»، وفي الجزائر: «إضرب الطاروسة تخاف العروسة».

ولأن المثل إنتاج ظروف محدّدة استدعت استحضاره وقوله، فإن ظروفها مغايرة يمكن أن تبطل تداوله، لتنتج ما هو متناسب مع الظروف المستحدثة. يمكن توضيح ذلك من خلال المثل الذي يحدد العلاقة بين الكنة والحماة، أي العلاقة بين أم الزوج وزوجته. استحوذت هذه العلاقة على أمثال كثيرة تلحظ التوتر الدائم بينهما. لماذا؟ لأن نمط الحياة الذي أنتج هذه العلاقات يقوم على أساس العائلة الممتدة التي يعيش فيها الجد والجدة والأبناء المتزوجون والعازبون مع الزوجات والأبناء والأحفاد، ما يفرض الاحتكاك الدائم واليومي بين الحماة (الأم والجدة) وكنائنها (جمع كنة، زوجة الابن). أنتج هذا النوع من العلاقات الأمثال التي تبين نظرة الحماة إلى الكنة، وبالعكس. هنا، لا بد من إظهار ذلك بالمثل. في بلاد الشام يقول المثل: «مكتوب على بواب الجنة ما عمرها حماة حبّت كنة». وفي مصر يقول المثل في المعنى نفسه: «إذا كانت الغلة تبجي قدّ التبن، كانت الحماة تحب مرة الابن». وفي الجزائر: «إذا تصالحت العجوز والكنة، الشيطان يخش الجنة». وفي المغرب العربي في شكل عام ثمة مثل متداول شبيه بما سبق: «إذا تفاهمت العجوز والكنة، يدخل إبليس الجنة».

أما عندما تغيّر نمط الحياة من اعتماده على العائلة الممتدة في تدبير شؤون الحياة اليومية، إلى اعتماده على العائلة النووية المقتصرة على الزوج والزوجة والأولاد، مع الاستقلال التام عن الأهل، سكناً وإنتاجاً واستهلاكاً، ونمط تفكير، بطل التداول بهذه الأمثال، واحتواها مخزن التراث، إلا في المجتمعات التي لا تزال فيها العائلة الممتدة ذات سطوة.

بلاد الشام: «لو جريت جري الوحوش غير رزقك ما تحوش». أيضاً: «يا عبدي لا تلوج، غير رزقك ما بتحوش». وهو مثل نشأ في لبنان وانتشر منه. وفي مصر يقال: «إجري يا ابن آدم جري الوحوش غير نصيبك يا ابن آدم لم تحوش». بقيت القناعة في إطار التوصية. لم تستطع الحد من الطمع في الأمور المادية، وإن قبلت بالاكْتفاء بما أوتي المرء من القدرة على التعقل. لذلك يقول المثل: «كل من بعقلو راضي، لكن برزقو لا». هذا في العراق، أما في بلاد الشام، فقد جاء المثل نفسه، ولكن بصيغة أكثر تفصيلاً، إذ يقول: «لما تفرقت الأرزاق ما حدا عجبو رزقو، ولما توزعت العقول الكل رضى بعقلو». هذا في لبنان، أما في سورية، فجاء المثل كما يلي: «لما فرقوا العقول كل واحد عجبه عقلو، ولما وزعو الأرزاق ما حدا عجبه رزقو».

للمنمية أيضاً نصيب من الأمثال باعتبارها من الرذائل الاجتماعية. وقد انتشرت في كل البلدان العربية. ففي بلاد الشام يقال عن الذي يغتاب الناس ويتملقهم في حضورهم: «في الوجه مراية وفي القفا صرماية» (حذاء). وفي الجزائر: «في الوجه مرايا وفي الظهر مقص». أما في السودان فيقال في المعنى نفسه: «في الوش حبايب وفي القفا دبايب».

وأعطى المثل للخبرة في العمل والالتقان في الحرفة النصيب الوافر من الاهتمام. قيل في بلاد الشام: إعطي خبزك للخباز ولو أكل نصه، وفي فلسطين «ثلاث رباعو»، وفي مصر: «أدي العيش لخبازينه ولو ياكلو نصه».

وللوفاء نصيب من الاهتمام للتدليل على قيمته الاجتماعية. قيل في العراق: «البير التشرّب منها هي لتذبّ بيها حجارة». وهو نفسه المثل الذي شاع في بلاد الشام وإن بتغيير أو زيادة بعض الكلمات: «لا تشرب من البير وترمي فيه حجر».

أما سوء الحظ والنحس، فلهما نصيبهما من الأمثال المنتشرة من المشرق العربي إلى مغربه، وخصوصاً في زمن انتشار معتقدات السحر والتدخلات الغيبية في مصير الإنسان. ففي سورية يقال «المنحوس منحوس ولو علّقو على باب بيتو فانوس». وفي فلسطين: «على راسو

والدلال فتفسد الطفل وتضرّه، وتصنع منه ولداً لا نفع منه في المستقبل: «إفرح لي ببيكيك وما تفرح لي ببضحكك». وفي الجزائر يقول المثل نفسه في صيغة أخرى: «إسمع الكلام اللي بكّيك ولا تسمعش الكلام اللي ضحكك». وفي تونس المثل نفسه تقريباً في المعنى: «إسمع الكلام اللي يبكيك وما تسمع الكلام اللي يضحكك» يقال في اليمن: «أنا فدا من بكاني ولا من ضحك لي».

لحظ المثل أمور التدخل في شؤون الزواج، والعمل على تدبيره. وكانت النتيجة التوصية بعدم الإقدام على هذا الفعل لأنه مجلبة لسواد الوجه وخيبة الأمل في حال فشله، والتنكر لمديّره في حال نجاحه. لذلك جاء السعي في أمر الزواج مكروهاً في الأمثال. يقول المثل في بلاد الشام: «إمشي بجنازة ولا تمشي بجازة». أيضاً في المعنى نفسه: «حطّ أيدك بجنازة ولا تحطّ أيدك بجازة». وفي مصر: «إمشي في جنازة ولا تمشي بجازة».

ولأن الولد سر أبيه ويمشي على خطاه، قيل في بلاد الشام: «فرخ البط عوام»، وفي مصر: «ابن الوز عوام».

أعطى المثل الأهمية الكبرى للعيش في الحاضر، وترك أمور الغد للغد، لأن في ذلك راحة للنفس والجسد. وأكثر ما يتم تداوله على هذا الشكل في البيئة التي تضيق على العيش، وتصعب إمكانية الاستمرار. فجاء المثل ليحضّر على التفكير في تدبير أمور الحاضر لأن الغد في ظهر الغيب. يقول المثل المصري: «إحييني النهارده وموتني بكر». وفي فلسطين وبلاد الشام عموماً يقال: «إحييني اليوم واقتلني غدوة».

ولأن المثل ابن بيئته، والمعبر عن حاضره وظروفه، ولصعوبة الاستمرار في الحياة بما تتطلبه من مشقة وعذاب، جاءت القناعة لتأخذ مكانها المركزي في خزان الأمثال، لتضفي نوعاً من الراحة النفسية على المتلقي ليرضى بما هو فيه، دون إغلاق الباب للوصول إلى الأفضل. ولا بأس هنا من ربط القناعة بالقضاء والقدر والرضى بالقسمة والنصيب، لما في ذلك من أهمية لترسيخ الاستقرار النفسي والاجتماعي للفرد والجماعة. في هذا المجال، يقول المثل في العراق، ومنه انتشر في

يقال: «اعطيني بسمتك ما أردت خبرتك». وهو في المعنى نفسه. وللإحساس بالضغط الاجتماعي، يقول المثل في بلاد الشام: «كول على ذوقك ولباس على ذوق الناس». وفي المغرب يقال: «كول بشهوتك ولبس بشهوة الناس». وفي الجزائر يقال: «كول واش يعجبك ولبس ما يعجب الناس».

هذا غيض من فيض الأمثال الشعبية العربية سقناها هنا بالالتقاء اللازم والاختصار على سبيل المثال لا الحصر. ومن المهم القول إن الأمثال الشعبية في أكثريتها الساحقة منتشرة في كل البلدان العربية نتيجة التفاعل الثقافي الناشئ عن وحدة اللغة التي لها الفضل الرئيس في انتشار الأمثال، إن كان في اللغة الفصحى أو العامية. والتداول وحده هو الكفيل بتبئية المثل واللباسه الثوب المحلي العامي. ولكن لا بد من الاعتراف أن ثمة أمثالا كثيرة لم أستطع فك رموزها، ولا معرفة ما تعنيه. وقد رأيت ذلك صعباً جداً علي. وهو ما يدل على محلية المثل وارتباطه ببيئته، والبيئات القريبة منه جغرافياً لسهولة التداول والانتقال في الزمن المغاير لسرعة الاتصال اليوم؛ وهو الاتصال الذي تخطى الحواجز والحدود بالسهولة واليسر اللذين لم نعهدهما من قبل، وخصوصاً في زمن الاعتماد على المثل كوسيلة اتصال رئيسية، وبالطرق التقليدية، كما غيرها. ولنأخذ أمثلة على ذلك:

في الخليج العربي ثمة أمثلة كثيرة بقيت غامضة نظراً لمحليتها. وقد عانيت ذلك سابقاً عند البحث في الشعر النبطي¹². يقول المثل من المغرب:

«دابا كلينا وشرينا ونسينا الحرايل باش سعيينا». «عمرو ما احى وولي احى طاح فليبير». وهما مثلان لم أفهم منهما شيئاً.

ومن اليمن: «من فعل نفسه كدافه خربش نو الدجاج». «خص الخص يا باغة مدّعس». «يسأل عن الحدا والندا والزنوة منو أبوه».

ومن الخليج أيضاً: «إبناو الزين زر في العين وابناو اللاش شاعب في الراس». «إحضر إحضار غيري وإخلي إحضاري طايح»¹³. كذلك لم أفهم شيئاً. ولا

فانوس». وفي لبنان: «..ولو علقولو فانوس». وفي المغرب يقال: «منحوس منحوس ولو على راسو فانوس».

وفي النصيحة، أمثال كثيرة لما لها من تأثير شديد كوجهة من وجهات التربية والتنشئة، أو التشجيع على القيام بفعل ما أو تجنب فعل آخر. يقول المثل: «تغدى وتمدى ولو دقيقتين وتعشى وتمشى ولو فشختين». هذا في لبنان، ويصير في سورية وفلسطين: تغدى وتمدى، وتعشى وتمشى، وفي الخليج أيضاً المثل نفسه: «اتغدى واتمدى واتعشى واتمشى».

جاء المثل أيضاً ليقول إن الجهل منتج للمصائب. يقول في الجزائر: «إللي ما يعرف قيمة الطير يشويه»، يقال لمن يجهل قيمة ما يمتلك، فيستهتر به ويرميه. وبما أن للصقر قيمة كبرى في السعودية والخليج، جاء المثل ليقول مؤكداً أهمية الصقر وغلاوته: «إللي ما يعرف الصقر يشويه». ومن ناحية ثانية، لا حاجة إلى طائر، أو أي شيء آخر، لا فائدة منه: «لو كان فيها الخير مارماها الطير». هذا في السودان، وكذلك في السعودية. ويقول المثل في الجزائر: «لو فيك الخير يا موكة ما يعيفوك الصيادة».

حازت العلاقات الاجتماعية على نصيبها الأكبر من الأمثال. وقد انتشرت في كل البلدان العربية، منها ما له علاقة بالاعتدال، وعدم المبالغة في التعاطي مع الأهل والأصحاب. يقول المثل في بلاد الشام: «إذا كان حبيبك عسل لا تلحسه كله». وفي المغرب يقال: «يلا كان خوك عسل ماتلحقوش كله». وفي اليمن يقال: «إذا كان صاحبك عسل خلّي منه وسل». وحول عمل الخير دون مباهاة ودون منّة، يقول المثل في بلاد الشام: «إعمل معروف وارميه في البحر»، وفي لبنان: «عمال منيح وكب بالبحر». وفي تونس يقال: «إعمل خير وارميه في البحر».

لحظ المثل العلاقة غير المتكافئة بين الجنسين، إن كانا زوجين أو حبيبين. يقول في بلاد الشام: «ضرب الحبيب زبيب وحجارته رمان». هذا طبعاً لمصلحة الذكر مقابل الأنثى. وفي الجزائر المعنى نفسه في المثل: «حجرة من يد الحبيب تفاحة». وفي استضافة الناس، جاء المثل ليقول: «لاقيني ولا تطعميني». وفي الجزائر



④

الأدبي واللغوي وحكراً على دراساتهم، وتوسعت لتطوّل اهتمامات وميادين إنسانية مختلفة، منها الفلسفة وعلم الاجتماع، بالإضافة إلى الأثروبولوجيا والإثنولوجيا.

بنه على كل ما تقدّم، جاء المثل في شهرته وانتشاره وكأنه يختصر الأدب الشعبي في كل تفاصيله، من الأسطورة إلى الحكاية والشعر الشعبي، إلا الأغنية التي لها صفة الاستمرار والحفظ لميزاتها الخاصة القريبة من مميزات المثل. ذلك أننا نرى من النادر من يحفظ الكثيرون حكاية شعبية أو مقاطع من أسطورة، أو زجلاً، ولكن قلما نجد من لا يحفظ أمثالاً كثيرة، أو مقاطع من أغاني مجتمعه الشعبية. لذلك استوطن المثل قلوب الناس والذاكرة الجماعية بتوالي الأجيال، لإيجازه وسهولة حفظه، ولإبلاغته بما يمكن أن يصيب بها ما يريد التعبير عنه ثغراً أو شعراً، بالعامية والفصحى. هذا ما يجعله مقبولاً ومتداولاً لدى الخاصة والعامة من الناس. وأهمية المثل تكمن في الحفاظ على تراثه الأولى التي تمّ صوغه بها. ولا يهم، من بعد، إذا كانت هذه الصياغة فصيحة أو عامية، ثغراً أو شعراً، أو إذا

أدري إذا كانت الكتابة صحيحة كما تقال في اللهجة العامية المحلية.

ومن خلال هذا التحليل، أيضاً، يمكننا القول إن المثل، والمثل الشعبي على الخصوص، إنتاج مجتمعي صادر عن اهتمامات الناس اليومية وممارساتهم العملية. ويمثّل الخلاصات العفوية لهذه التجارب، وما نشأ عنها من دروس ومواعظ. وتنتقل بالتداول، بسهولة حفظها ويسر تداولها من السلف إلى الخلف.

والمثل المنتج على هذا النحو، يعتبر أكثر الأشكال التعبيرية الشفوية انتشاراً وتداولاً. له مكانته الراسخة في أي ثقافة. ويتناول بالصدق والعفوية مسائل الناس في معيشتهم وعاداتهم وتقاليدهم، ونظرتهم إلى الحياة، وإلى ما وراء الحياة بالإيمان اللازم المتأقن من الدين والتجارب وطرق التفاعل الاجتماعي والأخلاق. لذلك يُنظر إلى المثل على أنه خلاصة تجارب الإنسان في المجتمع وعصارة تفكيره العملي.

لذلك، حظيت الأمثال بالعناية والاهتمام، ولا تزال. وخرجت عن كونها جزءاً من الإنتاج



على الأقل استعادتها بينه وبين نفسه. ذلك أن المثل يفعل في النفس ما تعجز عنه وسائل أخرى، إن كانت دروساً أو تجارب أو أنواعاً مغايرة من التفاعل الانساني. ويتزايد تأثيره بقدر ما يتعرض الواحد منا إلى التجارب، وتتراكم لديه الخبرات في الممارسة العملية. ويزداد فعله في النفس بوتيرة متصاعدة ومؤلفة ومضطردة مع الزيادة في سنين العمر. لهذا يغتنى الانسان بما يتراكم عنده من الأمثال، ويصير قادراً على التلطف بما يختزنه منها، حسب الموقف أو المناسبة التي يجد نفسه فيه أو فيها.

وعليه، يمكن القول إن المثل حاضر في تجليات حياتنا العملية. وهو يشكل درساً للصغار السن، وعبرة للشبان، وترسيخاً لفهم الكبار، وتثبيتاً للإيمان به باعتباره حصيلة التجربة الإنسانية.

والمثل، لذلك، ذو وظائف متعددة، منها ما يدخل في صميم النفس الإنسانية يغذيها لتكون متوازنة في علاقتها مع الجسد، ومساعدة له ليكون قادراً على التفاعل مع الآخرين، بالوعي والثقة اللازمين. يلجأ الفرد منا إلى المثل ليخفف من ثقل ما يتعرض له من ضروب العذاب واليأس والخوف من المجهول.

صدرت من أفواه الخاصة، أو تم تداولها بين الناس في أحوالهم العامة الشعبية.

ما يهم قوله هنا، إن المثل ثابت في صياغته، على أي وجه كان، في البلد الذي يتم تداوله فيه. وقيمته في هذه العلاقة معه، وكذلك أهميته. فالمثل يظهر عفو الخاطر، أو بعد تأمل سريع، في لحظة الحاجة إليه. وذلك بتثبيت ما يقال من كلام مشابه للمعنى الذي صيغ من أجله في لحظة ظهوره الأول، ومن ثم يصير مثلاً سائراً بالتكرار. فعندما يقول أحدهم باللغة الفصحى «وافق شئ طبقة»، فإنه يريد أن يقول إن هذين الزوجين، وهما موضوع حديث ما، متوافقان ومنسجمان، ومتشابهان في خصالهما، كما توافقت هذه الصفات مجتمعة، بين شئ وطبقة، موضوع المثل. وإذا قيل «طبت الجرة عتقا يتطلع البنت لأعما»، فهذا القول يأتي كخلاصة لحديث عن التشابه في الخصال أو الجمال أو السيرة بين البنت وأمها.. وهكذا.

وظيفة المثل ودوره:

المثل كإنتاج مجتمعي، يشكل خلاصة التجارب في العلاقات الإنسانية وتفاعلات الناس في حياتهم العملية بكل ما تحمل من مواقف وتوجهات. وغاية المثل الرئيسية تهذيب النفس، وتوقي الشطط، وتلبيه العقول على ما يمكن فعله، وما يمكن الابتعاد عنه في العلاقة مع الذات ومع الآخرين.. والعمل بما يرضاه الدين ويقره العقل وتستوجبه الأخلاق الفاضلة.

جاء المثل ليضع في ذهن المتلقي في المناسبات التي تستدعيه خلاصة ما يظهر أمامه من وقائع وأحداث، على سبيل الإفادة من درس عرض له على شكل فعل أو موقف، أو مناسبة يمكن استخلاص العبرة من أي منها. والعبرة هنا تتلخص في عبارة بسيطة يمكن أن تختصر المشهد بكامله. فتترسخ هذه الخلاصة في الذهن، ويتجاوز تأثيرها ما يمكن أن يتعرض له المشاهد أو المشارك في مسرى طويل من حياته العملية، فتبقى حية في ذاكرته، يستحضرها لحظة الحاجة إليها، أو

التشجيع على ممارسة الشعائر الدينية، أو في كيفية التعامل مع الوالدين، ومع بقية الناس، والعمل قدر الإمكان على ممارسة الحياة العملية اليومية بما ينسجم مع الإيمان.

لذلك اعتمد الدين، أي دين، على الأمثال لترسيخ الإيمان في النفوس، ولتقريب ما يقره الدين إلى الأذهان بالصيغة المناسبة لكل العقول. ذلك أن الدين جاء لكل الناس. وعلى كل الناس أن يستوعبوه على قدر عقولهم. وتأتي الأمثال الدينية لتقوم بوظيفة التوصية للتمسك بالدين وتنفيذ إجراءاته العملية الدالة على الإيمان والتقوى، بالإضافة إلى تقديم النصائح في ما يجب فعله، وفي ما يجب الابتعاد عنه، أو النهي عن ممارسته.

جاء المثل الديني في الإسلام ليدل، بتوسل الآيات القرآنية والأحاديث النبوية وأقوال السلف الصالح، على أهمية الإيمان والتمسك بأهداب الفضيلة والعمل بما يرضي الله. وقد شجع القرآن على رواية المثل: «إن الله لا يستحي أن يضرب مثلاً ما بعوضة فما فوقها»¹⁴. ولأن الدين الإسلامي من المصادر الأساسية لمكارم الأخلاق والبر بالوالدين وأداب التعامل بين الناس، فقد جاءت أقوال كثيرة لتحث على الممارسة بما يقوله الدين، أو بما يقال باسم الدين من قبل النبي والفقهاء والعاملين على نشره بالحكمة والموعظة الحسنة اللتين ذهبتا، بما تحتويهما من البلاغة وحسن الوقع في النفس، مذهب الأمثال لكثرة تداولهما. فإذا سمعنا المثل القائل «أفضل الزاد ما تزود للمعاد»، فهذا يعني أننا أخذنا بنصيحة آية قرآنية تقول: «.. وتزودوا فإن خير الزاد التقوى..»¹⁵، و«كون مع الله ولا تبالي» مستوحى من الآية القرآنية: «إن ينصركم الله فلا غالب لكم»¹⁶. وكذلك في كل مسائل التوكل والإيمان بالقضاء والقدر التي ذهبت أمثالاً.. «على الله فليتوكل المؤمنون»¹⁷. و«الشكوى لغير الله مذلة».

وفي الأحاديث النبوية حكم ووصايا كثيرة ذهبت مذهب الأمثال، منها، للدلالة على أهمية المثل للترفيه، وأخذ الدروس بعد التعب والملل: «إن القلوب تمل كما تمل الأجسام، فاهدوا إليها طرائف الحكمة». ومنها: «أعقل وتوكل». وكذلك القول: «الساعي بالخير كفاعله».

فيستعين به لأن «كل حال يزول»، و«الدهر دولاب»، ويعمل على تهينة النفس لاستقبالها والتعاطي معها بأقل ما يمكن من الحزن أو الشعور بالخسارة لأن «اللي كاتبو ربك بدو يصير»، و«الصبر مفتاح الفرج». وبالصبر وعدم الاستعجال يمكن أن الوصول إلى الغاية، لأن المثل يقول: «من صبر نال ومن لجّ كفر».

أما وظيفة المثل الأخلاقية فهي التي تبيّن للإنسان الفرد أهمية التحلي بالأخلاق الفاضلة والتواضع، والتضحية والتعاون، والتفكير بالآخرين، والعمل على الارتقاء الاجتماعي دون الإضرار بمن حوله. ذلك أن الأخلاق الفاضلة هي عماد التعامل بين الناس، باعتماد القيم الإيجابية في التعامل، ونبتذ القيم السلبية. من هنا جاءت الأمثال الشعبية لتركّز على ما يمكن أن يدعم طرق التعامل بين الناس باعتماد القيم التي تنشر المحبة والتسامح والغفران والتعاون واعتماد الصدق والتشجيع على انتهاز مسالك المروءة والشهامة والشجاعة، ومباركة الكرم، وغيرها من القيم الانسانية الإيجابية، دون أن يعني ذلك تجاهل قيم الفساد والكذب والغش والاحتيال والظهور بغير المظهر الحقيقي، والبخل والأنانية. فعندما يقال «حبل الكذب قصير»، يصير من السهل إدراك مغبة الكذب الذي لا بد أن ينكشف. وإذا كان الموقف يستدعي الصبر وطول البال، فلا بد من القول إن «الشجاعة صبر ساعة». وإذا كان الطمع أفة اجتماعية، فلا بد أن يبيّن المثل ذلك، فيقول: «الطمع ضر ما نفع».. و«الطمع طاعون». وإذا طلبت شيئاً من صديق تحبه، فلا تطمع بالمزيد، لأن «حبيبك إذا كان عسل لا تلحسه كله». والمثل يبالغ في وصف السارق للتدليل على الرأي السلبي فيه: «بيسرق الكحل من العين»، لسرعته وخفته. أما الذين لا حياء لهم فيمكن تقييعهم بالقول: «اللي اختشوا ماتوا»

هذا قليل من كثير في ما يتعلق بوظيفة المثل الأخلاقية، منها أيضاً ما يتعلق بالكرم والبخل والردائل.. وغيرها.

وللمثل أيضاً وظيفته الدينية من خلال ترسيخ فكرة الإيمان بالله، والعمل بما يرضاه الدين، إن كان في

عيد الميلاد (25 كانون الأول / ديسمبر) وعيد الغطاس (6 كانون الثاني) يصل الصقيع إلى درجة تجميد المياه في المزاريب فتصير كالعمود المتدلي من السطح إلى الأرض. هذا طبعاً خاص بالمناطق الجبلية المسيحية حيث الصقيع والبرد القارس، ما يدل على محلية المثل وارتباطه ببيئته.. أيضاً، هذا قليل من كثير.

وتبقى الوظيفة التربوية التعليمية من أهم وظائف المثل. ذلك أنه يلخص التجارب والأحداث بلغة بسيطة وسهلة الفهم، ويمتاز بالجميع للإفادة بما يقدمه لأخذ العبرة، والتشجيع على الفعل الإيجابي، والابتعاد عما هو مضر أو سلب في مجريات الحياة اليومية، وفي العلاقات بين الناس، أو حُسن التصرف في المواقف الحرجة، والأوقات الصعبة التي يمكن أن يمر فيها أي إنسان.

تأسس نقل القيم الاجتماعية والدينية في عملية التنشئة الاجتماعية في الأزمنة القديمة على القول والمشافهة بين الناس، وبين الأجيال. وما كان لنقل المعرفة أن يتم إلا بنقل حصيلتها من الآباء إلى الأبناء والأحفاد بصورة متلاحقة عبر الأجيال، لأن التعليم كان مقتصراً على فئة قليلة من الناس. من هنا، نفهم كيفية صوغ المثل بكلماته المقتضبة والعامية والمعبرة بالبلاغة اللازمة والوضوح التام لفهمه وتناقله، كخلاصة تجربة من تجارب الحياة.. وحصيلة خبرة طويلة في التعاطي مع الناس. لذلك قيل «لا تعلم ابنك، الدهر يعلّمو». والتعلّم هنا هو ما ينشأ عليه الابن في أسرته ومحيطه. وهذا يعني أن التجربة تتقدم على النظريات والأفكار. لذلك قيل «سأل مجرب ولا تسأل حكيم»، والحكيم هو الفيلسوف أو المنظر الذي ينطق بالحكمة.. والحكمة هنا، ما هي إلا خلاصة تجارب، وحصيلة خبرة في مجالات الحياة، اختصرتها الأمثال بأقل قدر من الكلمات. فإذا قيل «التجربة أكبر برهان»، دليل على أن التجربة مؤلدة للحكمة، كما هي مؤلدة للمثل، مع لحظ الفرق بين الحكمة والمثل¹⁸. و«العلم في الصغر كالنقش في الحجر» ذهب مثلاً وإن انطلق من موقع الحكمة.

من الأمثال ذات الوظيفة التربوية ما قيل ليتربى الابن، حسب ما تقتضيه العادات والتقاليد، والحفاظ

ومن الأمثال ما هو مأخوذ من التراث الأدبي الإسلامي ليدلّ على مواقف محدّدة. فالمتحدث بما لا يربط كلامه رابط، حصّته من الأمثال، فيقال له «عم تخاط شعبان برمضان» ومن لا يعجبه شيء من أمور الدنيا، يقال له: «ما يبيعجو عجب ولا الصيام برج». أما من يدّعي المعرفة وهو جاهل، يقال له: «من معرفتو بالصحابة يبصلي على عنتر». ولإظهار أهمية الصلاة في وقتها، جاء المثل ليقول: «الصلاة في وقتها حسن في دنيا وما فاتها»..

كما في الإسلام، كذلك في المسيحية ظهرت الأمثال لتساهم في نشر الإيمان والتخلق بالأخلاق الحميدة، والتحلي بالصفات الحسنة واعتماد القناعة والبساطة نهجاً في الحياة. ففي القول الذي ذهب مثلاً: «إعطنا خبزنا كفاف يومنا» دعوة إلى القناعة والبساطة. و«كما تزرع تحصد» صارت مثلاً يدل على حتمية نتيجة الفعل الإنساني، إن كان خيراً فخير، وإن كان شراً فشر. كما يتنبّه المثل الديني من الوقوع في المبالغات الإيمانية من خلال القول: «الدير القريب ما يبشفي». ويلحظ أيضاً عدم اهتمام المجتمع برجالته الكبار بالقول: «لا نبي في وطنه».

بالإضافة إلى ذلك، ظهرت لدى المسيحيين أمثال كثيرة مستوحاة من المناسبات والأعياد الدينية التي يزخر فيها تقويمهم السنوي. وقد ربطوا بين هذه المناسبات ودورة الحياة اليومية العملية، حسب كل بلد. ففي بلاد الشام ظهر المثل الذي يقول: «بعد عيد الصليب (14 أيلول / سبتمبر) كل شي يبسيب»، بمعنى أن كل مزروع يصير مشاعاً لكل الناس. و«بعد الرب نقّي الحب (6 آب / أغسطس)، ويعني نهاية حصاد القمح ولم يبق إلا تنقية الحب مما علق به. أما في عيد مار الياس (20 تموز / يوليو)، فيمكن للمضيف أن يقدم لضيفه العنب الناضج دون خوف من حموضته. «بعد مار الياس حظّ العنب للجلّاس».

أما المثل الذي يحذّر من البرد وقساوة الطقس في الشتاء، فقد جاء ليحدّد الفترة الأقسى التي تستوجب الحماية من تداعياتها، يقول: «بين المولود والمعمود بتوقف المي عامود». وهذا يعني أن الفترة الممتدة من

المثل مرشداً وموجهاً:

على أي حال، جاء المثل الشعبي، على أي وجه كان، ومهما كانت وظيفته، ليقوم بنشر خلاصات التجارب الانسانية في شتى مناحي الحياة. وهو لذلك، يفصح عن رأي ما في مسألة ما، دون موارد، وبالتفصيل اللازم. ذلك أن مبدعه لا يخاف لومة لائم لأنه مجهول، وقاله لا يتوانى عن قوله لأنه مثل. لذلك احتوى على كل ما يشجع الانسان على الاقتداء بمضمونه، في حال كان المثل يتناول أي قضية اجتماعية أو سياسية أو قيمية إيجابية، من ناحية؛ وعلى الابتعاد عما يشكل مفسدة أو شذوذاً عن الطريق المستقيم، إذا كان يتناول أي ظاهرة مجتمعية سلبية، من ناحية ثانية. وذلك كله، على قدر ما تقبله وتعتمده العادات والتقاليد والأعراف في كل مجتمع، أو ما تنفر منه وتستقبحه.

وفي الحالة التي تفرض التعاطي مع المثل في طرق مغايرة، يكون لهذا التعاطي مبرراته التي يمكن أن تكون متناقضة، تستهدف إما السلامة الشخصية والتعبير عن الفردانية، وإما التضحية في سبيل الجماعة والمجتمع. فإذا كان لا بد من الخسارة إنقاذاً لكلمة معطاة، ولا يمكن الرجوع عنها، باسم الرجولة والشهامة، يأتي المثل ليقول: «مئة غلبة ولا قلبة». ولكن بالمقابل ثمة من يعتمد المثل المناقض: «مئة قلبة ولا غلبة». وكذلك الحال بالنسبة للمثلين التاليين: «مئة كلمة الله يرحموا ولا كلمة جبان» مقابل: «مئة كلمة جبان ولا الله يرحموا». وما يقدمه لنا التاريخ من مواقف فضّل أصحابها الموت على الهرب أو الاستسلام أكثر من أن تحصى. وفي المجال نفسه، يأتي المثل «بُعَاد عن الشر وغثيلو»، مقابل المثل: «الساكت عن الحق شيطان أخرس».

من المهم القول إن الأكثر وقعاً على النفس الإنسانية هي تلك الأمثال الشعبية التي تحمل الوعظ والإرشاد والتوجيه، لأنها الأكثر تأثيراً باعتبارها موجهة للناس في ما عليهم فعله وممارسته، وما عليهم الابتعاد عنه. بمعنى أن المثل هنا، هو المعلم والمرشد في غياب المدرسة والمعلمين ومناهج التربية



على روحية المجتمع بتوارث الخصال الحميدة من السلف إلى الخلف، في الشكل الذي يحافظ على استمرارية المجتمع في إيقاعه القائم على السلطة الأبوية والطاعة واحترام كبير السن، والتأديب في إبداء الرأي الذي عليه أن لا يخرج عن السياق العام. لذلك جاءت التربية لصقل نفسية الإبن، لأن «الطير المرقى غالي». و«إبنك الصغير رتيه ولما يكبر خاويه». وغاية التربية في ما سبق، وفي غيرها من الأمثال، ترسيخ البلية الأبوية في النظام القرابي العربي، لتبقى من العناصر الأساسية في البنية الذهنية العربية.

أما بالنسبة للوظيفة التعليمية، فقد جاءت الأمثال لتبين أهمية التعلم. ف«الدارس غلب الفارس». وكثيراً ما كنا نسمع المثل الذي يقول: «الإعادة فيها إفادة»، وهو المثل الفصيح للقول العامي: «التكرار يعلّم الحمار». ولأن التجربة والخبرة زادا المعرفة والتعلم، جاء المثل الذي يقول: «الانسان ما يتعلم إلا من كيسو».

بأسلوب ظريف لطيف خفيف على النفس، يخلو من الطابع الخطابي الوعظي المباشر، ويجسد العيب الاجتماعي تجسيدا يجعلنا ننبذه، وننفر منه تماماً، ليسلم منه المجتمع. لذلك يقوم، في شكل عام، على إظهار ما هو حسن وجميل في السلوك الإنساني، وإبراز العيوب الاجتماعية من كل صنف ولون من خلال نقدها ووصف معاييبها وتضخيم أضرارها لتجنب مخاطرها. وعلى المتلقين بعد ذلك أن يتصرفوا.

على المثل أن يصيح.. وعلى الناس أن ينهضوا ليتدبروا أمورهم بما يرضيهم ويرضي الأمثال.. وإلا.. لا نفع منها، ولا نفع من أمور كثيرة يقومون بها.

والتعليم. والمتلقي لهذا النوع من الأمثال يلمس باليد والعقل أنها تعنيه مباشرة، لأنها تطول جوانب كثيرة من شخصيته التي عليه أن يعدلها لتتناسب مع هذا المثل أو ذاك، أي لتتناسب مع قيم المجتمع ومثله العليا.. ف«الصبر مفتاح الفرج» يعنيه كما يعني غيره من الناس، و«مين جد وجد» يعنيه مباشرة أيضاً. وكذلك «اللي بيحرق العيب بيحصد الندامة». والتوجيه الذي يقوم به المثل يجنب الوقوع في الغلط ويوفر الندامة على من يتقيد به: عرفتمونيح؟ إيه.. عاملتموني؟ لأ.. لكن ما بتعرفوني؟.

المثل إذًا، يعمل على توجيه السلوك الإنساني

• الهوامش

1. القرآن الكريم، من آية 14 من سورة التغابن.
2. القرآن الكريم، في سور متعددة منها: الأنفال، 13، 25، الرعد، 13، غافر، 22، إلخ.
3. قدم لنا ناهض قديح دراسة قيمة عن الأمثال العربية وقائمة ببليوغرافية تحتوي على الدراسات القديمة والحديثة التي تناولت الأمثال العربية، في: ناهض قديح، الأمثال العربية، دراستها ومصادرها، الفكر العربي، العدد 49، كانون الأول 1987، معهد الإنماء العربي، بيروت، ص 18 - 49.
4. ابن منظور، لسان العرب، مادة مثل، دار المعارف بمصر، 1981، القاهرة، ص 4132 - 4133.
5. المصدر نفسه، ص 6.
6. أحمد أمين، فجر الإسلام، دار الكتاب العربي، الطبعة الحادية عشرة، 1979، بيروت، ص 62، 64. وللمزيد من التفصيل حول الأمثال وأهميتها ومحاكاتها للواقع أنظر، المرجع نفسه، ص 60 - 66.
7. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، الفنون الشعبية المصرية، العدد 10، 1969، القاهرة، ص 98، نقلاً عن: قديح، الأمثال الشعبية، مذكور سابقاً، ص 23، 49.
8. سلام الراسي، حكي قرايا وحكي سرايا، الطبعة الثانية، مؤسسة نوفل، 1977، بيروت، ص 82.
9. أنظر في هذا الخصوص، للتفصيل: أحمد الهاشمي، جواهر الأدب، الجزء الأول، 1965، الطبعة 27، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ص 287 - 288.
10. أبو هلال العسكري، جمهرة الأمثال، الجزء الأول، تحقيق أحمد عبد السلام، أبو هاجر بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، 1988، بيروت، ص 10. أنظر أيضاً الرابط التالي: <http://waqfeya.com/book.php?bid=4368>
11. حول أهمية الإيجاز البلاغي في تركيب الأمثال، أنظر للتفصيل: يعقوب، الأمثال الشعبية اللبنانية، جروس برس، 1987، طرابلس، ص 38 - 39.
12. أنظر في هذا الخصوص ما يتعلق بالشعر النبطي في: عاطف عطيه، في الثقافة الشعبية العربية، المعنى في القول والمبنى، جروس برس، 1987، طرابلس، ص 107 - 116.
13. جميع الأمثال المستعملة هنا على سبيل المقارنة والصعوبة الفهم، مقتبسة من المصادر التالية: فاني عبود، معجم الأمثال العالمية والعربية مع ملحق بالأمثال الشعبية العربية، كتابنا

أ.إمامة مصطفى اللواتي - سلطنة عُمان

الحكاية الشعبية العُمانية والهندية: دراسة مقارنة

يتفق الباحثون على أن الحكايات الشعبية قديمة وعفوية وتمثل روح الجماعة وتشير إلى معاناتها وآمالها ومعتقداتها. فهي تعبر عن المخيال وخبرات الأوليين، وهي بذلك إرثٌ مشترك ساهم الحكاؤون في ابتداعه وتطويره وتحويره، ويصعب لذلك تحديد أصوله أو مؤلفيه، خاصة مع انتقال الحكايات الشفهية عبر الحضارات عن طريق الهجرة أو التجارة أو التنقل بشكل عام. وتعد الحكاية الشعبية جزءاً من الموروث الشعبي الذي يتضمن الأدب الشعبي إلى جانب أنواع أخرى من الفنون. وتشير البوعلي (2006) إلى أن الأدب الشعبي هو التراث المشترك لكل فئات الشعب المختلفة التي تجمعها ثقافة مشتركة يعبر عنه فنياً وتوظف فيه الكلمة المكتوبة أو المنطوقة والأخيرة تجعل منه أدباً شفهياً جماعياً وهو ما يضاف عليه طابع التنظيم.

①



■ الحكاية الشعبية العُمانية والهندية: دراسة مقارنة ■

الأسلوب لكن دون أن يستغرق في دراسة التاريخ مثل المدرسة الفرنسية، أو يبالغ في النقد مثل المدرسة الأمريكية، أو يركز على أنماط المجتمع مثل المدرسة السلافية، بل يقترب كثير من المدرسة الألمانية في بعض منطلقاتها (عباسة، 2017).

وتتبني هذه الدراسة توجهات هذا الاتجاه العربي من حيث رغبتها ليس فقط في دراسة التشابهات والاختلافات بل في النظر إلى مضامين هذه القصص والتأثيرات المختلفة فيها. ولا تسعى هذه الدراسة إلى إثبات جذور القصة وأصولها، أو إثبات تأثير قصص ثقافة محددة على قصص ثقافة أخرى قدر ما تسعى إلى إيجاد المشتركات والميزات التي تمتاز بها نماذج القصص قيد الدراسة. حيث أن الدراسة تتخذ من النزعة الكوزموبوليتية نقطة ارتكاز في رؤيتها لهذه الحكايات. ومرتكزات النزعة الكوزموبوليتية في الأدب المقارن هي التي تقوم على المرتكز الإنساني، وهي ترتبط «بقيمة الوجود الإنساني وكرامته وإمكانية التسامي اعتماداً على الطبيعة الإنسانية ومرتكز الجمهورية العالمية للأدب، فالأعمال الأدبية لا تظهر في تفرداها إلا اعتباراً من مجمل الهيكل الذي سمح بظهورها، فكل كتاب تم الإعلان عنه بوصفه أدباً هو جزء ضئيل من الخليط الضخم للأدب العالمي» (لباشرية، 2019). ومرتكز المقارنة كقيمة إنسانية كما تشير لباشرية لإثبات التأثير والتأثر وليس لإثبات سلطة تأثير على الطرف الثاني.

المبحث الثاني:

1) تعريف الحكاية الشعبية وسماتها وخصائصها:

تختزن الحكايات الشعبية رمزية خاصة في شق الرمزية النفسية، فهي تعبر عن مكنونات النفس الداخلية وعن الأجهزة التي تعمل فيها وفق ميكانيزمات غاية في الدقة والحساسية. فالحكايات تتجه إلينا عبر لغة رمزية تترجم آليات عمل اللا شعور مستحضرة روحنا الواعية واللاواعية في مظاهرها الثلاثة، الأنا، الأنا الأعلى، وهو. وهذا ما يشكل صلب فعاليتها،

يرتبط بمجالات الابداع الأخرى مثل الفنون الجميلة والموسيقى (ديومة، 2016). ورفضت هذه المدرسة، التاريخية القومية والاجتماعية بسبب التعدد القومي والعرق في تركيبة المجتمع الأمريكي واتجهت للتركيز على النصوص الأدبية وجماليات النص الأدبي أي دراسة النصوص بعيداً عن العوامل الخارجية مثل القومية أو اللغة (غيلان، 2006). أما المدرسة الثالثة فهي المدرسة الروسية أو السلافية وهي مبنية على أساس أيديولوجي ونادت بربط الثقافي والتاريخي بنظام روحي لكل شعب وعدم إهمال الفروق القومية بين الثقافات وإنما النظر لها بموضوعية (أصغر وآخرون، 2019). وبالتالي لا يعود للقومية هنا سلطتها بل تصبح الظروف الاجتماعية هي المسؤولة عن صياغة الحياة وأنواع الفنون، فإذا تشابهت الظروف الاجتماعية في عدد من البلدان بغض النظر عن القومية أو اللغة أو الجنس فإن ذلك سوف يؤدي إلى ظهور أدب متشابه (غيلان، 2006).

أما الاتجاه الرابع فقد ظهر بعد أن بقيت الدراسات العربية المقارنة متأثرة بالمدرستين الفرنسية والأمريكية، إلا أن عدداً من الباحثين غيلان (2006) وأبو عسلي (2010) وعباسة (2017) يشيرون إلى مدرسة عربية في الأدب المقارن وعن واقعها وأفاقها وسماتها. ويربط غيلان (2006) بين ظهور المدارس السابقة وبين الأنساق الثقافية التي نشأت في ظلها، حيث أن الاتجاه العربي ينطلق من واقع أن المدارس السابقة تشكلت في الأصل استجابة لسياقات ثقافية أخرى، مما يستلزم من الباحثين العرب تكييف تلك المفاهيم والتطبيقات لتتلاءم مع متطلبات الثقافة العربية وخصائصها الأدبية. ويضيف غيلان أن الاتجاه العربي في الأدب المقارن قد ظهر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وهو اتجاه مر بمرحلة دراسة التشابه والاختلاف والتأثير والتأثر وعمل على تكييفه ليتلاءم مع التوجهات النهضوية لمفكرها. ويخلص عباسة سمات الاتجاه العربي في الأدب المقارن بأنه «يدرس التشابهات والاختلافات والأنماط وظاهرة التأثير والتأثر واختلاف أذواق المتلقي والترجمة وجمالية

النصوص في التراث الإنساني، وسمات محلية لتعبير عن طبيعة المجتمع، وكذلك ظاهرة التضاد والمطابقة في الحكاية، تعد سمة فنية مشتركة، فالشر والقبح والكسل والغباء صفات يقابلها الخير والجمال والنشاط الخ (الحارثي، 2016).

(2) الحكايات الشعبية العربية:

ذهب بعض من الباحثين أن القصص المترجمة من الفارسية أو الهندية في العصر العباسي هي بداية للقصص القصيرة في أدبنا العربي والتي حاولت أن تجد لها مكاناً في فن الملحمة غير أن العرب لم يعرفوا الشكل الفني المتكامل للقصص إلا بعد ظهور الإسلام (الندوي، 2019). ومن أنواع القصص التي عرفها العرب قصص الأساطير التي تعبر عن تجارب الإنسانية البدائية وتهتم بالحديث عن الموقف الإنساني من قوى الطبيعة والآلهة الخيالية كما تخيلها القدماء وموقفهم من الكائنات والأحداث الواقعية. وعرف العصر الجاهلي نوعاً مشابهاً لهذه القصص مثل قصة طسم وجديس وقصة عاد والريح، وقصة ثمود والناقة، إلى جانب القصص المروية على ألسنة الحيوانات والطيور، وقد تكون بعض هذه القصص وافدة على المجتمع العربي لكنها اختلطت في النسيج القصصي العربي وذابت في الذاكرة العربية (الندوي، 2019).

وبعد الإسلام طرأ بعض التغيير والكثير من التنوع على محتوى القصص السابقة فأصبحت خليطاً من الأسطورة والتاريخ التي تناولت تاريخ الملوك، مثل ملوك اليمن والحيرة وتدمير الغساسنة، ولأنه امتداد طبيعي للقصص الجاهلي في هذا المجال ولذلك لم يتغير شكلاً ومضموناً، بل أضيفت إليه بعض المؤثرات الإسلامية مثل قصة سيف بن ذي يزن، ونبوءة شق، وسطيح أو في قصة أبهة الحبشي وغيرها. وسرعان ما عرف المجتمع العربي القصص المترجمة من الثقافات الأخرى خاصة القصص الفارسية والهندية وأشهرها كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة (الندوي، 2019). إلا أن هناك قصصاً أخرى ذات منبع عربي أصيل كما يشير الندوي فنشأت منها المقامات والسير الشعبية ومنها سيرة

أي أن كل الظواهر النفسية تكون مجسدة في أشكال رمزية (توفيق، 2014). وقد ركز جيزاروهم Gezarohem على رمزية الحكاية الشعبية في الجانب الفوتتازمي وهو «السيناريو الخيالي الذي تنتجه الذات من أجل تدارك الرغبات المبكوتة». ومن هذه الفوتتازمات فوتتازم العودة إلى رحم الأم. ويتجلى في العبور حيث يعبر بطل الحكاية نهراً أو مغارة وهذا مشترك بين الحكايات والأساطير. وفوتتازم تدمير الذات حيث يبتلع الغول البطل، وفوتتازم المشهد البدائي الذي يبدو واضحاً في موتيف الغرفة المحرمة أو الدخول إلى بيت مهجور، أو التنصت على الباب، وفوتتازم العبودية والتي تساء فيها معاملة البطل من طرف أمه أو زوجة أبيه الخ (توفيق، 2014).

وقد ركزت عدد من الدراسات العربية والأجنبية على أصول الحكايات الشعبية كما فعلت عدد من الدراسات المقارنة، ولكن يغدو من الصعب البحث عن أصول ومصادر الحكاية الشعبية، فهي كما تشير النبلاوي (2015) إنتاج فكري للشعوب عبر تاريخها الطويل. وهي بالتالي وليدة ظروف ومعطيات البيئة التي أنتجت، وهي نتاج أدب شفوي تناقله الرواة من ثقافة لأخرى ومنذ عهود غابرة. ورغم أن جوزيف كورتاس يرى أن الحكايات الشعبية إرث مشترك بين الشعوب الآرية نقلتها أثناء هجرتها (الحنشي، 2016) إلا أن ضبط علاقات النسب التاريخية بينها كما يشير الحنشي يبدو مستحيلاً. وتتكون الحكايات الشعبية من أحداث ووقائع تتراوح بين الحقيقة والخيال، وتدعو إلى الدهشة والاستغراب، وتتميز بالإضافة والحذف حسب الراوي وقد تكون لغتها عامية بسيطة أو فصيحة وتتشابه في جميع أنحاء العالم من حيث المضمون، وتختلف من حيث الصياغة وتتميز بانعتاقها من فكرة محدودة الزمان والمكان، وقد يؤدي الظرف التاريخي والاقتصادي الجغرافي دوراً في إنتاجها (النبلاوي، 2015).

ومن أهم ما يلفت الانتباه في الحكايات الشعبية عالميتها وكونها تحمل سمات محلية وعالمية في الآن نفسه، ففي كل قصة سمات مشتركة تجمع بين جميع

(3) الحكايات الشعبية العمانية:

نالت الحكايات الشعبية في عُمان اهتماماً متزايداً من قبل المهتمين في السنوات الأخيرة على المستويين الرسمي والفردي، خاصة بعد تأسيس مشروع وطني لتدوين الذاكرة الشعبية والأخبار من الرواة وكبار السن، وتزايدت الدراسات الأكاديمية والمقالات ورسائل الماجستير التي تناولت الحكاية الشعبية من جوانب عدة. وتتشابه الحكايات الشعبية العمانية في خصائصها ومضامينها مع نسيج الحكايات في الخليج العربي وتلقي مع عدد من حكايات شبه القارة الهندية. وتشير النبالوي (2015) إلى أن من خصائص الحكايات العمانية الشعبية إعلاء قيمة الانجاب، وكيد النساء نظرة المجتمع لبعض فئاته مثل نظرة المجتمع للرجل الفقير، ونظرة المجتمع للأشخاص ذوي الإعاقة (النبالوي، 2015). ويتضمن الجدول أدناه أهم الدراسات التي توصلت الباحثة إلى توثيقها فيما يتعلق بالحكايات الشعبية العمانية، وتنقسم هذه الدراسات إلى قسمين: يضم القسم الأول نصوص الحكايات الشعبية المدونة التي جمعها أصحابها أو أعادوا صياغتها لتتناسب مع شكل أدبي آخر، مثل أدب الطفل، والقسم الثاني يضم دراسات أكاديمية حول هذه القصص أو قصص أخرى قام الباحث بجمعها وتدوينها بغرض تحليلها في صلب الدراسة.

عنبرة والقصص الفلسفية مثل رسالة الغفران وحي بن يقظان.

وقد دخلت الحكاية العربية من خلال كتب التراث وأتيح لها أن تنتقل من خلال حلقات الدرس والترجمة إلى الجمهور ثم دخلت مع مرور الزمن إلى الرواية الشفهية الفلكلورية وهي إما نجحت في أن تكون قصة مستقلة بذاتها أو أن تضاف إلى قصة أكبر منها لتكون جزءاً من عقدة تلك الحكاية الشعبية (سلوم، 1982).

وإلى جانب الترجمة وحلقات الدرس فقد ساهمت عوامل أخرى مثل الهجرة والتنقل والصلات التجارية على انتقال القصص بين الشعوب فالصلات التجارية مثلاً بين الخليج العربي وعُمان وعدن واليمن ساعدت في نقل الحكايات الهندية إلى خارج القارة الهندية فانتقلت إليها وإلى شرقي الهند وغربها إلى التبت وما ليزيا وغيرها من البلدان (سلوم، 1982). وقد بحث سلوم (1982) في أصول سبع عشرة حكاية تراثية عربية وردت في كتب التراث العربي وعمل على مقارنتها بمثيلاتها التي انتقلت إلى الهند والبلدان المجاورة وخلص إلى أن هذه القصص العربية مثل الحيوان للجاحظ والعقد الفريد ومروج الذهب والأغاني وجمع الجواهر وأخبار الأذكىاء وشرح مقامات الحريري والمستطرف وألف ليلة وليلة وغيرها قد دخلت إلى شبه القارة الهندية في فترة التأثير الحضاري بعد القرن الرابع الهجري ولم تدخل إبان الفتح العسكري.

نصوص ومدونات الحكايات	
الشاروني، يوسف	قصص من التراث العماني (1987). المطابع العالمية. روي.
إيغيس جلوزيمير، صالح البلوشي، نجاح البوسعيد	حكايات شعبية عمانية (2008). جامعة السلطان قابوس. مسقط. باللغتين العربية والانجليزية.
الشعيلي، عيسى	بن مقرب بين الحسا وعمان: حكايات شعبية عمانية. (1994). المطبعة الشرقية. مسقط.
الوهبي، عبدالله	الحكايات الشعبية العمانية (1999). مسقط.

الشعيلي، عيسى	البصراويان والعماني: حكايات شعبية عمانية (2003). دار الحكمة، لبنان.
المهري، محمد	حكايات شعبية ظفاريه (2010). دار الفرقد، دمشق.
الذهب، خديجة	حكايات شعبية من ظفار: حكايات جدي. (2007). النادي الثقافي، مسقط.
الهنائي، فاطمة	روت لي جدي (2006). وزارة التراث والثقافة، مسقط.
اللواتي، أمامة	سر الأسئلة الغريبة (2018). بيت الزبير، مسقط.
دراسات علمية ومدونات القصص	
البوسعيد، خلود	الاشتغال العمالي في الحكاية العمانية العجيبة: أربع حكايات أنموذجاً (2015). جامعة السلطان قابوس، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية.
الحنشي، أحمد	الشخصية العمانية في الموروث القصصي: إشكالية الذات، سندريلا أنموذجاً. (2017). مجلة الخليل للدراسات الأدبية واللغوية، ع3، ص (117-134).
الدرمكي، عائشة	سيمانيات النص الشفاهي بعمان (2013). مجلة نزوى، سلطنة عمان.
الدرمكي، عائشة	خطاب الآخر في الأدب المروي: الأنثى في الحكاية العمانية أنموذجاً. (2014). مجلة الخليل للدراسات الأدبية واللغوية، ع1 (87-1).
البوعلي، آسية	الحكاية الخرافية والشعبية العمانية: دراسة في الشكل والمحتوى. الفنون الشعبية (2006). ع70، ص (43-60).
النبلاوي، عائدة	الحكايات الشعبية العمانية ودلالاتها الاجتماعية والثقافية: دراسة أنثروبولوجية. مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، (2016) مج3، ع2، ص (347-371).
الراشدي، عبدالعزيز	الحكاية الشعبية في عُمان: بنيتها ودلالاتها (2018). جامعة نزوى، سلطنة عُمان.

المهتمين بنصوص الحكايات الهندية، إلا أنه وللأسف الشديد فإن النصوص التي تمت ترجمتها مباشرة عن لغات الهند المتنوعة إلى اللغة العربية مباشرة هي نصوص نادرة، وغالبية الحكايات والنصوص الهندية يتم التعرف عليها عبر لغات أخرى أهمها اللغة الإنجليزية، وهو ما يجعل النص الهندي يعبر لغتين ليصل إلى القارئ العربي.

4) الحكايات الشعبية الهندية:

قليلة هي الدراسات العلمية المكتوبة باللغة العربية والتي تناولت بنية الحكاية الهندية وتلاقحها الثقافي والاجتماعي مع القصص العربية، ومن جانب آخر ورغم دخول نصوص الحكايات الهندية إلى العالم العربي من أشهر أبوابها وهو باب الحكايات الرائعة في كلیلة ودمنة، ثم عن طريق الترجمات التي قام بها عدد من

السياسية الملازمة لإمبراطورية المغول في ذلك الوقت. وأخيراً تُعد الراميانا واحدة من أعظم الملاحم في الهند، تهدف القصص إلى تمييز الجيد من السيئ، وتحمل قصصها رسائل عن المحبة والأخوة.

وعن بعض الترجمات التي تمكنت الباحثة من الاطلاع عليها في هذه الدراسة مجموعة حكايات شعبية قام المترجم المصري رأفت الدويري بترجمتها للكاتب الهندي والباحث في الفلكلور أ.د. رامانوجان. حيث يشير الدويري (1996) إلى أن هذه الحكايات ظهرت بترجمة انجليزية في مجلد (حكايات شعبية من الهند) وهي «حواديت شعبية شفاهية تم اختيارها وترجمتها إلى الانجليزية عن اثنتين وعشرين لغة هندية تغطي غالبية ولايات الهند». قام المترجم بتصنيف هذه الحكايات في شكل موتيفات أو مواضيع ونشرها بنفس التنظيم في مجلة الفنون الشعبية التي تصدر عن الهيئة المصرية للكتاب.

وقد نُشرت المجموعة الأولى والمكونة من سبع حكايات بعنوان (حكاية حول الحكايات)، والمجموعة الثانية وعددها حكايتان بعنوان (حكايات حول القدر والمقدر)، والمجموعة الثالثة خمس حكايات تحت عنوان (حكايات حول الأحلام)، وحكاية (الأمير الذي تزوج نصفه الأسير)، والتي نشرت في مجلة الفنون الشعبية عام 1995¹، ثم خمس حكايات ظهرت تحت عنوان (خمس حكايات شعبية هندية طريفة) عام 2004 في مجلة الفنون الشعبية. وأربع حكايات تدور حول العلاقات الأسرية بخيرها وشرها عام 2006 (الدويري، 2006). ويشير الدويري إلى ترجمة سابقة لبعض ترجماته كانت قد نُشرت في سبتمبر 2001 في جريدة «أخبار الأدب» في العدد 427، وضمت ما عدده سبع عشرة حكاية شعبية هندية من ترجمة سيد عبد الخالق من كتاب (حكايات شعبية من الهند) لأ.د. رامانوجان. وبالتالي فإن هناك حكايات مشتركة ترجمها كلا الباحثين.

وقد أرجع المترجم رأفت الدويري (1996) الحكايات المنشورة لرامانوجان إلى الأنواع التالية: أولاً حكايات تدور حول رجل، ثانياً حكايات تدور حول امرأة، ثالثاً

ومن الجدير بالذكر هنا قبل الاستطراد في ذكر بعض هذه الترجمات إلى اللغة العربية، أن حكايات كليلة ودمنة المعروفة بـ «بنج تنترا» الأشهر وكتب مثل «نيقي شاشترا» و«سرت ساغر» وقصص ملحمة المهابهاراتا كلها تم تأليفها على نمط بنج تنترا وهي تتضمن حكايات وقصص خرافية كثيرة على السنة الحيوانات والطيور وتم تأليفها في عصور متقاربة (ككرالوي، 2016). ويمكن إدراك أثر هذه الحكايات وحكايات بلاد فارس مثل ألف ليلة وليلة في إشارة شاكر حسن راضي (2010) في مقدمة ترجمته لمجموعة حكايات شعبية من الهند - تحت عنوان (أميرة مدينة العاج) جمعها توماس جوزيف جاكوبس من مصادر مختلفة - يشير المترجم إلى أن هذه الحكايات هي «كليلة ودمنة» و«ألف ليلة وليلة» ولكن بنكهة هندية. ويشير إلى الكلمات الفارسية والعربية التي ترد فيها، وإلى الحكايات المستمدة من مجنون ليلى والقصص الشعبية العربية، إلى جانب تداخلها مع حكايات شعبية من أفريقيا وأوروبا القرون الوسطى وأمريكا، لكن الأصل كما يرى جاكوبس هو بلاد الهند أو البنغال (راضي، 2010).

وبالإضافة إلى قصص البنج تنترا أو الترجمة الحرفية لها وهي الفصول الخمسة فهناك مجموعة من الحكايات الهندية الشهيرة، مثل حكايات هيتوباديشا وهي مجموعة من الحكايات المكتوبة باللغة السنسكريتية وتشبه حكايات البنج تنترا، وتُعرف هذه الحكايات بجذورها التي تعود لمئات القرون، ارتحلت فيها عبر دول مختلفة، وحكايات جاتاكا وهي مجموعة ضخمة من الأدب الهندي تتناول ما يتعلق بالولادات السابقة لجوتاما بوذا، سواء كانت هذه الحيوانات السابقة في صورة الإنسان أو الحيوان، وتهدف إلى غرس الفضائل في الإنسان. أما حكايات تينيليرامان فهي حكايات أحد أشهر شخصيات الفولكلور الهندي الجنوبي، وتشتهر حكايات هذه الشخصية بوسائله الذكية في حل المشكلات. أما حكايات أكبر وبيريال فهي تجري في شكل حوارات بين الحكيم بييرال وملك المغول أكبر، وتصور حكمة بييرال في الموازنة بين الأيديولوجيات



2

شعبية من القصص الشعبي العماني، تحاول فيه الباحثة معرفة إلى أي مدى تمثل الحكايات منتجا ثقافيا معبرا عن الشعوب، وشكلا مؤثرا في تأكيد المعتقدات الشعبية العمانية، وما الذي تحقّقه هذه الحكايات مما لا يمكن تحقيقه في الواقع؟ وتبني الباحثة المنهج المورفولوجي طبقا لتحليل البنائي للحكايات لدى فلاديمير بروب. وتوصلت الباحثة إلى مجموعة كبيرة من النتائج حول اختلاف طبيعة الصراع وسمات البطل والافتتاحية بين الحكاية الخرافية والشعبية وتشابه استخدام النوعين للرموز والزمان والمكان والوحدات الوظيفية.

2. دراسة الدكتورّة عايذة النبلاوي في الحكايات الشعبية العمانية ودلالاتها الاجتماعية والثقافية. وتهدف هذه الدراسة إلى التعرف على أهم خصائص الحكاية الشعبية العمانية وتصنيفها وأهم موضوعاتها ودلالاتها الاجتماعية والثقافية وذلك باستخدام المنهج الأنثروبولوجي، وخلصت الباحثة إلى أن للحكايات الشعبية في المجتمع العماني دورا حيويا في نسق القيم والعادات والتقاليد، حيث كشفت الدراسة عن أنماط الحياة داخل المجتمع، مثل تأكيد مفهوم الذات لدى الفرد، وإلقاء الضوء

حكايات تدور حول عائلات، رابعا حكايات تدور حول القدر والموت والآلهة والجان والأشباح، خامسا حكايات ضاحكة، ومنها حكايات بطلها مهرج أو شخص شديد الذكاء، سادسا حكايات تدور حول الحيوانات، سابعا حكايات تدور حول الحكايات.

وظهرت مجموعة أحدث من الحكايات الشعبية الهندية مترجمة إلى اللغة العربية عن مشروع كلمة التابع لهيئة أبوظبي للثقافة والتراث تحت عنوان (أميرة مدينة العاج: حكايات شعبية من الهند) ومجموعة أخرى بعنوان (لايلي العاشقة: حكايات شعبية من الهند) حيث قام الكاتب باختيار وجمع مجموعة من الحكايات الشعبية الهندية المتنوعة من لغات الهند المختلفة ومناطقها المختلفة ولباحثين ومترجمين مختلفين ليضمناها كتابه هذا (جاكوبس، 2010).

(5) الدراسات السابقة:

من الدراسات التي استفادت منها الدراسة الحالية ما يلي:

1. دراسة الدكتورّة أسية البوعلي في الحكاية الخرافية والشعبية العمانية. وتتناول هذه الدراسة شكل ومحتوى حكاية خرافية وأخرى

وتدوينها باللغة العربية². ويجدر هنا الإشارة إلى هذه اللغة التي تُسمى باللغة «الخَوْجِيَّة» أو «الكهوجي» وهي ذات أصل سندي، والرطنة التي تتحدث بها هذه القبيلة العمانية حالياً هي خليط من السنديّة والكُتَشِيَّة والعربية والفارسية (اللوّاق، 2018). وقد اخترت من سجل الحكايات الشفوية حكايتي (الأمير العفريت) و(الملك الظالم). ويمكن قراءة النصوص الكاملة للحكايات العمانية كونها لم تُنشر من قبل في المدونة الملحقة بالدراسة.

الحكاية الهندية الأولى:

كيف فاز ابن الراجا بالأميرة لابام

أحداث القصة بالتسلسل

1. الملكة تحذر ابنها من الصيد في أحد الاتجاهات؛
2. الأمير يخالف تحذير الملكة؛
3. يسمع من البغاوات عن أميرة محبوبية من البغاوات؛
4. يصر على البحث عنها؛
5. يرفض نصائح والديه بعدم الرحيل؛
6. يمنح طعامه للنمل؛
7. ينقذ نمرا من شوكة مغرورة في قدمه؛
8. يقابل أربعة دراويش يتشاجرون على أربعة أشياء سحرية؛
9. يحتال عليهم ويستولي على الأشياء؛
10. يصل إلى بلاد الأميرة؛
11. يشترط الملك عدد من الشروط لإتمام الزواج؛
12. استخراج الزيت من ثمانين رطلاً من الخردل بمساعدة النمل؛
13. قتل عفريتتين عن طريق النمر وزوجة النمر؛
14. القرع على طبل في السماء عن طريق السرير الطائر؛
15. مساعدة الأميرة للأمير في تنفيذ شرط رابع؛
16. زواج الأميرة من الأمير.

على الفئات الضعيفة في المجتمع، وظهور المرأة كشخصية محورية في أغلب الحكايات مع تجسيد الحكايات لصور التضاد بين النساء.

3. دراسة الدكتور أحمد الحنشي وهي دراسة مقارنة في الموتيفات بين حكاية شعبية عمانية وأخرى فرنسية. وخلص الباحث إلى أن دراسة الموتيف في حكايات متعددة سواء في الفضاء الثقافي الواحد أو المتعدد يقدم صورة عن مدى التقارب بين الحكايات المختلفة وأن الحكاية الشعبية لا جنسية لها. والتقارب بين هذه الحكايات لا يعني نقلاً وتقليداً وليس مجرد اقتباس. فهناك مكونات أخرى في الحكاية الشعبية متولدة عن السياقات الجديدة التي احتضنت الموتيف حسب الثقافة الأخرى وخصائصها.

المبحث الثالث: الحكايات الشعبية في عُمان والهند نماذج مختارة للمقارنة:

تتناول هذه الدراسة تحليل أربع حكايات: اثنتان من التراث الهندي، واثنان من التراث العماني الشفهي المروي بلغة غير اللغة العربية. وبالنسبة للحكايات الهندية فقد تم اختيار الحكاية الشعبية الأولى من مجموعة (لايلي العاشقة: حكايات شعبية من الهند) وهي بعنوان (كيف فاز ابن الراجا بالأميرة لابام). للكاتب توماس جوزيف جاكوبس وترجمها من اللغة الإنجليزية إلى اللغة العربية شاكر حسن راضي. وقد قام جاكوبس بجمع هذه الحكايات من مصادر متعددة منها حكايات الجاتاكا وحكايات بيدبا. أما الحكاية الثانية التي تم اختيارها فهي بعنوان (حكاية سوخو ودوخو الأختان غير الشقيقتين) وقد وردت هذه الحكاية ضمن مجموعة من خمس حكايات شعبية أخرى للباحث رامانوجان، ترجمها إلى اللغة الإنجليزية، وقد ترجمت بدورها إلى العربية على يد الكاتب رافيت الدويري. أما بالنسبة للحكايات العمانية فهي حكايات شفوية من راوية عمانية، قامت براويتها بلغة محورة من اللغة السنديّة، وقمتُ بترجمة هذه الحكايات الشفوية

ويمكن تحليل أهم مكونات القصة في 11 محورا تظهر حسب الجدول الآتي:

جدول 1: حكاية كيف فاز ابن الراجا بالأميرة لآبام

الرقم	المكون	المحتوى
1	الشخصيات	ابن الراجا الوحيد، الملكة الأم، هيرمان أمير الببغاوات، نساك أودراويش، الأميرة، الملك والد الأميرة، امرأة عجوز.
2	المكان	غابة، قصر
3	العلاقات الاجتماعية	خوف الأم من زواج الابن (الغيرة)، الحب، حرص الأب على البنت، الزواج.
4	الثمار والفواكه	نبات التنبول
5	المهن	الصيد
6	الثنائيات	الممنوع والمرغوب، الأمير والدراويش
7	الأرقام	3 اتجاهات (الاتجاه الرابع محظور)، 3 غابات 4 دراويش 4 أشياء سحرية (تم استخدام ثلاث منها) 4 سهام (يهرب الأمير بعد السهم الثالث) 3 شروط (تم إضافة شرط رابع)
8	الحيوانات	الببغاوات، الحصان، النمل، نمر
9	القوى السحرية	قدرة الببغاء على التكلم بلغة البشر، السرير الطائر، العصا والحبل للضرب، كيس المجوهرات، طاس الماء.
10	القيم الأخلاقية	الشجاعة، جزاء الخير هو الخير (مساعدة الحيوانات)، سرقة الأغراض السحرية من أصحابها.
11	الأسلحة	القوس، السهام.

الأمير من الأميرة، ونجد أن فكرة (الزواج) هي غاية القصة التي يبلغها البطل في النهاية.

الحكاية الهندية الثانية:

سوخو ودوخو الاختان غير الشقيقتين

أحداث القصة بالتسلسل:

1. الرجل وزوجتيه القديمة والجديدة ؛
2. الرجل يفضل الزوجة الجديدة وابنتها لنشاطهما وطبعهما الجيد ؛
3. موت الزوج ؛
4. الزوجة القديمة وابنتها تطردان الزوجة الجديدة وابنتها ؛
5. دوخو وامها تعيشان على غزل القطن ؛
6. دوخو تقابل الريح السحرية ؛
7. دوخو تساعد البقرة وشجرة الموز والحصان ؛
8. السيدة العجوز (الأم القمر) تهدي دوخو ثلاث هدايا سحرية ؛
9. غيرة الزوجة القديمة وابنتها سوخو ؛
10. سوخو تحاول الحصول على الهدايا ؛
11. سوخو تسيء معاملة الحيوانات ؛
12. سوخو تبتلعها الحية ؛
13. أم سوخو تموت من الجنون .

تبدأ أحداث القصة بتحذير تفرضه الأم الملكة على ابنها الأمير بعدم الصيد في الاتجاه الرابع، والاكتفاء بالصيد في ثلاثة اتجاهات. هذا المحذور والممنوع تقابله رغبة من الابن في تجاوزها، وفكرة (الثيمة أو الموتيف) المحذور والمحرم أحد الأفكار المتكررة في الحكايات الشعبية. ومن خلال الأرقام التي ترد في القصة نلاحظ ارتباط المحذور أو المحرم بفكرة الرقم أيضا. فالباب الثالث أو الصندوق الثالث أو الاتجاه الثالث هو رقم المتاعب أو الحظ أحيانا، وقد يتكرر في القصص الشعبية على شكل ثلاث أمنيات أو ثلاثة عفاريت أو ثلاثة مخارج الخ. إلا أن العدد 4 هنا يعتبر تجاوزا لم هو مسموح ويعد استخدامه أو اللجوء إليه أمرا قسريا أو زائدا أو غير موفق. ويحدث التحول في القصة عند تجاوز هذا المحذور أو بعدم اتباع الأوامر، فرغم أن الابن هنا يخالف وصية أمه ويواجه الكثير من المصاعب إلا أنه في النهاية ينال ما كان يتمنى. تعكس القصة أيضا قيما أخلاقية متناقضة، فهي تظهر من جهة محاولة الأمير الالتزام بأوامر أمه التي يخالفها في النهاية بسبب فضوله، إلا أنه يثبت شجاعته وإقدامه، وثم مساعدته للحيوانات وهي قيم إيجابية، مقابل سرقة للدراويش أو النساء التي تظهر وكأنها حيلة ذكية وهي قيمة سلبية فيها استغلال للطبقات الأدنى في المجتمع. ويمكن أن نلاحظ العامل الطبقي في القصة فالأميرة تسامح تجرأ الأمير وتسلمه إلى مخدعها ليلا وتقبل الزواج منه لأنه ابن الراجا أو الأمير. تنتهي القصة نهاية سعيدة بزواج

ويمكن تحليل أهم مكونات القصة في 11 محورا تظهر حسب الجدول الآتي:

جدول 2: حكاية سوخو ودوخو الاختان غير الشقيقتين

الخصائص	العناصر
1	رجل بنجالي، زوجة قديمة، زوجة جديدة، الابنة دوخو، الابنة سوخو، السيدة العجوز، الشاب الوسيم.
2	إقليم البنجال، كوخ، قصر.

الرقم	الموضوع	الصفحة
3	العلاقات الاجتماعية	تعدد الزوجات، الزواج من شاب وسيم
4	الثمار والفواكه	شجرة موز
5	المهن	غزل القطن
6	الثنائيات أو المتضادات	النشاط والكسل، الخير والشر، الثواب والعقاب
7	الأرقام	3 عقبات، غطستان (تحذير من الثالثة)، 3 صناديق.
8	الحيوانات	بقرة، حصان، حية سوداء
9	القوى السحرية	حديث الريح، حديث الحيوانات، البحيرة السحرية.
10	القيم الأخلاقية	القناعة، الرضا، فعل الخير
11	الأسلحة	-

بالخلق الطيب وذلك حين تلتزم الفتاة السيئة بنفس خطوات أختها في الحصول على المكاسب لكن نهايتها تكون مخيفة حين تبتلعها الحية وهي الهدية التي اختارتها.

الحكاية العمانية الأولى:

حكاية الأمير العفريت

أحداث القصة بالتسلسل:

1. نذر المرأة العقيم عند شجرة النبق ؛
2. المرأة ترزق بفتاة ؛
3. الشجرة تطالب الأم بإيفاء النذر وتزويجها من ابنتها ؛
4. الشجرة تتحول إلى شخص غني مع قصر ؛

تبدأ أحداث القصة بسرد العلاقة المضطربة بين الأب وزوجتيه وبالتالي ابنتيه، حيث يفضل الزوج الزوجة النشيطة وابتتها النشيطة مقابل الزوجة الكسولة وابتتها الكسولة. يبدأ التحول في القصة حين يموت الأب، ويحدث التحول مع الفقد (الموت) أو غياب العنصر الذي يبقى بقية العناصر في حالة توازن. وتعكس القصة عددا من القيم الأخلاقية النبيلة ومنها أن الإنسان الطيب دائما يقابل بالجزاء الطيب وإن عانى قبل ذلك من المصاعب والمتاعب. تتبدى الأخلاق القيمة هنا في مساعدة الفتاة البطلة لغيرها من الكائنات، وقناعتها عند اختيارها للهدايا، ومحبتها هي وأماها لزوج أيتها واختها غير الشقيقة ويكافئ ذلك كله بعدة هدايا أهمها زواجها من شاب وسيم. وتؤكد القصة أن اتباع القواعد في تحقيق مكسب دنيوي محدد لا يكفي ولا ينجح دون الالتزام

5. فضول صديقات البنت في معرفة اسم الزوج ؛
6. اختفاء الزوج والقصر ؛
7. البنت تبحث عن زوجها بعد ندمها ؛
8. وصول البنت الى عالم العفاريت ؛
9. البنت تعمل خادمة لدى زوجها ؛
10. تعرف الزوج عليها عن طريق خاتمها ؛
11. البنت وزوجها العفريت يعودان الى قصرهما ؛
12. البنت تطرد صديقاتها .

ويمكن تحليل أهم مكونات القصة في 11 محورا تظهر حسب الجدول الآتي:

جدول 3: حكاية الأمير العفريت

العدد	الموضوع	العناصر
1	الشخصيات	الأمن، الشجرة، الصديقات، الزوج، الخادمة، الجن.
2	المكان	الغابة
3	العلاقات الاجتماعية	العقم، الزواج
4	الثمار والفواكه	شجرة النبق
5	المهن	-
6	الثنائيات أو المتضادات	الإنس والجن، الفقر والغنى
7	الأرقام	7 جوارب
8	الحيوانات	-
9	القوى السحرية	الزواج من شجرة، تحول الشجرة إلى إنسان، الزواج من الجن.
10	القيم الأخلاقية	الوفاء بالنذور أو الوعود، النميمة، الخصوصية بين الزوجين، الفضول.
11	الأسلحة	-

الفعل عن جانب ديني غيبي يتعلق بعادة النذور، والاعتقاد بقدرة سحرية كامنة في الشجرة التي تحدها القصة بأنها شجرة نبق. والجدير بالذكر

تبدأ القصة بالنذر الغريب الذي تقطعه الأم على نفسها بعد ياسها من الأنجاب، من تزويج ابنتها من الشجرة إذا رزقت بطفل. يكشف هذا

الحكاية العمانية الثانية:

حكاية الملك الظالم

أحداث القصة بالتسلسل:

1. الملك الذي يتزوج في الليل ويقتل العروس في النهار؛
2. الملك يتزوج ابنة الحطاب؛
3. البنت تهرب في الصباح ومعها 3 أشياء تخص الملك؛
4. البنت تنجب صبيا؛
5. الولد يبحث عن والده؛
6. الأم والابن يهربان من الملك إلى الغابة؛
7. الابن يقتل العفريت في الغابة؛
8. الابن ينقذ الفتاة المخطوفة ويتزوجها؛
9. الولد يبحث عن تفاحة سحرية لوالدته.
10. الولد يذهب لمقابلة والده الملك؛

ان شجرة النبق أو السدر أو السدره من الأشجار الشائعة في الجزيرة العربية ولها فوائد علاجية منها احتوائها على عناصر مغذية للمرأة الحامل إذا تم تناوله بكميات معتدلة، وقد تكون القدرة الغيبية للشجرة مرتبطة بمكاتها الدينية، فقد ورد ذكرها في القرآن على أنها (سدره المنتهى) وبالتالي تُعد من أشجار الجنة في التصور الإسلامي. والنذر ذاته من أجل الانجاب فكرة شائعة في بعض المجتمعات الشرقية. وتمتد عناصر القصة السحرية هنا حين تتحول الشجرة الى شاب وسيم من عالم الجن لا نكتشف من عالمه السري سوى اسمه، الذي ما أن يفشي به يحتفي عن الأنظار. تكشف القصة عن بعض القيم الأخلاقية في جانبها السلبي مثل التدخل في خصوصيات الزوجين، وأن المحافظة على أسرار البيت سبب رئيس للغى المعنوي الذي تمثل هنا في عودة الزوج إلى زوجته، والغنى المادي والذي تمثل بظهور القصر والعودة إلى الحياة الجيدة بعد اختفاء القصر ومعاناة الفتاة من الفقر.

ويمكن تحليل أهم مكونات القصة في 11 محورا تظهر حسب الجدول الآتي:

جدول 4: حكاية الملك الظالم

الترتيب	المحتوى	الملاحظات
1	الشخصيات	الملك، الحطاب، ابنة الحطاب، الخادم، العفريت، ابن بنت الحطاب، زوجة الابن.
2	المكان	قصر، غابة
3	العلاقات الاجتماعية	الزواج، وفاء الام، علاقة الاب بالابن
4	الثمار والفواكه	التفاح
5	المهن	حطاب
6	الثنائيات أو المتضادات	الليل والنهار، الملك والحطاب، الجن والانس
7	الأرقام	3 أشياء، تاريخ 14
8	الحيوانات	ظبية

العناصر	
9	القوى السحرية
10	القيم الأخلاقية
11	الأسلحة
	-

الحكايات الهندية والعربية. فمن حيث الشخصيات، نجد أن هناك شخصيات ثابتة قد ظهرت في جميع القصص ولم يتجاوز عددها السبع شخصيات في كل قصة. وهناك بطل واحد محوري في كل منها، وعدد من الشخصيات المساعدة، وقد ينتقل دور البطولة إلى شخص آخر ولكن لا يتشاركان في دور البطولة. وتمثل الشخصيات رغم تنوعها طبقتين رئيسيتين: الغني والفقير. طبقة الغني تظهر في شخصية الملك، الملكة، الأمير، الأميرة، التاجر الخ وشخصية الفقير يمثلها الحطاب وال دراويش والخدام وتعكس المهن المذكورة هذه الطبقات فنجد إما أصحاب المهن البسيطة مثل غزل الصوف والتحطيب، أو مهن الطبقات الغنية مثل صيد الحيوانات. ونجد هذا الفارق الطبقي ظاهراً حتى في أماكن الحدث مثل القصر والكوخ، في حين تمثل الغلبة العنصر المشترك الذي تذوب فيه الطبقات.

وتشكل العلاقات والمشاكل الاجتماعية محور هذه القصص، وتبرز قيمة الزواج كأهم الأمنيات والجوائز التي يحصل عليها البطل أو البطلة غنياً كان أم فقيراً، وسواء تم الزواج بأنسي أو بشخص من عالم الجن، فالحكايات الشعبية تتقبل تماماً زواج الأنس بالجن بل إن اختلاط العالمين رغم ما بينهما من حدود واقعية ومعنوية يبدو شيئاً مقبولاً وممكناً. إلى جانب ما للسحر من دور في تحقيق أمنية الزواج أو الانجاب أو الرزق الوفير. ونلاحظ أن جميع الطبقات الاجتماعية تتساوى في حاجتها إلى السحر والقوى الغيبية في تحقيق أمنياتها وتجاوز المألوف واللاتيان بأمور خارقة خاصة إذا كانت شروط تحقيق المأمول شروطاً تعجيزية كاستخراج الزيت من حبوب الخردل، ويتم تحقيق أغلبها عن طريق التواصل مع الجن أو عبر أشياء لها قوى سحرية.

تشير هذه القصة المعقدة في حبكة إلى عدد من العادات الاجتماعية والدينية والمعتقدات الشعبية. فبداية القصة التي تبدأ مع الملك الذي يتزوج ويقتل الزوجة في الصباح تذكرنا بشهريار وشهرزاد، وشهرزاد هنا والتي تمثلها ابنة الحطاب تنتهج أسلوباً آخر للنجاة غير الحكايات، وإن كانت تتشابه مع شهرزاد في ذكائها وشجاعتهما، حين توافق على الزواج لحماية والدها العجوز بعد أن تكون قد خططت لتفصيل الهروب قبل أن يصلها السيف بكل اتقان، وتكون قد أخذت معها خفية ثلاث أشياء تخص الملك، وكأنها تعلم أن عليها أن تثبت في يوم ما بنوة الجنين الذي في أحشائها. وحين تشير القصة إلى اختطاف فتاة مجهولة في ليلة عرسها من قبل عفريت وحبسها في قفص تقول الراوية (ولهذا يضعون القرآن عند مخدة العروسة) وهنا إشارة إلى الإيمان السائد بحماية القرآن للفتاة العروس وضرورة حملها للقرآن في مراسيم الزواج لحفظها من (النظر أو الحسد أو القوى الأخرى). وحين ترى ابنة الحطاب قدرة ابنها على قتل العفريت لإنقاذ الفتاة المخطوفة تتجراً فتطلب لنفسها تفاحاً سحرياً من بلاد العفاريت وبمساعدة الفتاة المخطوفة التي تزوجها ابنها، ويبدو أن طلبها الغريب هذا كان سبباً في اكساب الابن المزيد من الشجاعة والثقة في النفس لمواجهة والده الملك بعد هروبهما منه في المرة الأولى.

الخلاصة

رغم تنوع الحكايات الشعبية التي تناولتها الدراسة بالتحليل إلا أنه يمكن تحديد السمات المشتركة بين

وأشكال الحيوانات على القصص فنجد النمر والبيغاء والحية في القصص الهندية، ونبات التنبول الشائع مضغه لدى شعوب جنوب شرق آسيا. في حين تظهر الطيبة في القصص العمانية وشجرة النبق أو السدر اللصيقة بالبيئة العربية. وأخيراً تتصف لغة وأسلوب الحكايات أعلاه كأغلب الحكايات الشعبية بأنها لغة بسيطة ومباشرة، لكنها قد تفتقد إلى الربط المنطقي بين أجزاء القصة، وقد تتكون من أكثر من عقدة كما هو الحال مع الحكاية الأخيرة والتي تبدو وكأنها دمج بين حكايتين في بنية واحدة. أيضاً قد تأتي التحولات في القصة مباشرة وفجائية ودون تمهيد، وقد تنتهي بنهاية سريعة أيضاً رغم تشابك الأحداث في بعض الأحيان.

تتشارك هذه الحكايات أيضاً في اعتقادها بأهمية الأرقام وهي تؤكد بشكل غير مباشر على دور الأرقام في تحقيق التوازن والنظام والرقم الذي يظهر بشكل متكرر هو الرقم 3 يليه الرقم 7. من أوجه التشابه الأخرى والجلية في القصص السابقة الثنائيات المتضادة التي تظهر من خلال الخير والشر، الثواب والعقاب، الغني والفقير، الليل والنهار، الإنس والجن، وتأكيداً جميعها على القيم الأخلاقية الإيجابية في تحقيق الأمنيات.

وتقوم الحكاية الشعبية بتطويع السمات المحلية في القصص ولولا هذه الإشارات البسيطة لما أمكن التفريق بين هوية هذه القصص، فمثلاً نجد البيئة الهندية متمثلة في القصص بأسماء الأشجار والثمار

• الهوامش

1. نُشرت في العدد 47 أبريل /يونية 1995 في مجلة الفنون الشعبية (الدويري، 2006).
2. تم تسجيل هذه الحكايات بصوت الراوية الراحلة (سكينة محمد سعيد) عام 1996 من قبل الصحفي (حسن أحمد سعيد).

• المصادر

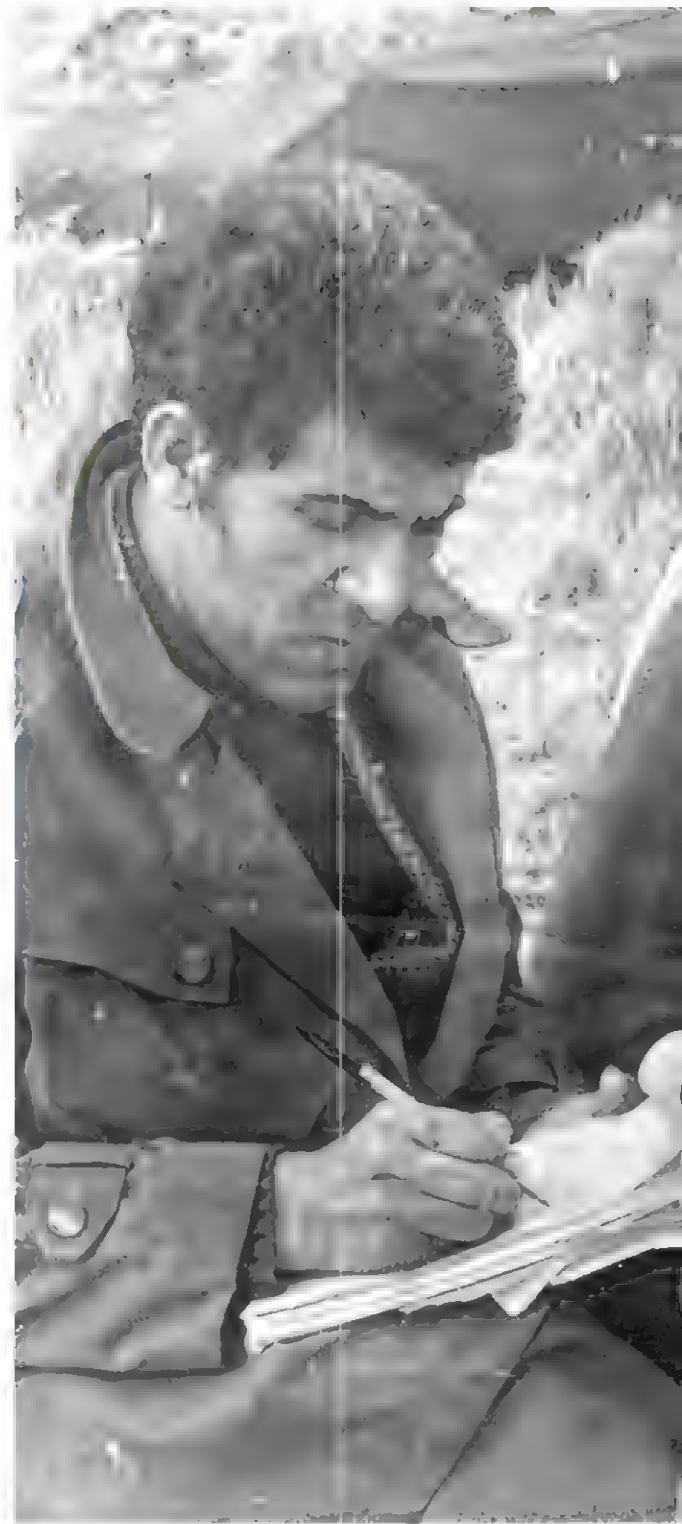
- ألبوغيش، عبدالله (2015). دراسة مقارنة نقدية لقصة من «غادة السمان» وأخرى لـ «بيجن نجدي» من منظور المدرسة الأمريكية. إضاءات نقدية، س 5، 172، صص 76 - 51.
- البوعلي، أسية (2006). الحكاية الخرافية والشعبية العمانية: دراسة في الشكل والمحتوى. الفنون الشعبية، ع 70، صص 43 - 60.
- توفيق، يوسف (2014). الأبعاد الرمزية في الحكاية الشعبية. الثقافة الشعبية، ع 25، صص 26 - 45.
- جاكوبس، توماس جوزيف (2010). أميرة مدينة العلاج: حكايات شعبية من الهند. ترجمة شاكر حسن راضي. هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، أبوظبي.
- حسن، لباية (28 مارس 2019). موضوعات الأدب المقارن. تم استرجاعه <https://bit.ly/362uF5X>
- الحنشي، أحمد (2016). الموتيف في الحكاية الشعبية: دراسة في موتيف الهروب والزواج في الحكاية العمانية نموذج «الكلية الأتسية». في الثقافة الشعبية في عُمان: أعمال ندوة علمية محكمة (9 - 41) تحرير محمد زروق. سوريا، دار نينوى للدراسات والنشر.
- الحارثي، جوخة (2016) الأطفال في مواجهة الحكاية الشعبية. في الثقافة الشعبية في عُمان: أعمال ندوة علمية محكمة (43 - 69). تحرير محمد زروق. سوريا، دار نينوى للدراسات والنشر.
- ديومة، باكر علي (2016). الأدب المقارن: الواقع وآفاق المستقبل. مجلة آداب، ع 36، صص 147 - 164.
- رامانوجان، أ.ك. (1996). حكايات شعبية من الهند. ترجمة رأفت الدويري، الفنون الشعبية، ع 50 مارس، صص 79 - 28.
- رامانوجان، أ.ك. (2004). خمس حكايات شعبية هندية طريفة. ترجمة رأفت الدويري، الفنون الشعبية، ع 66، 67 سبتمبر، صص 139-152.
- رامانوجان، أ.ك. (2006). خمس حكايات شعبية هندية ساخرة. ترجمة رأفت الدويري، الفنون الشعبية، ع

د. فطيمة الزهرة عاشور - الجزائر

قراءة في تجربة العربي دحو في الحفاظ على الشعر الشعبي الجزائري

الأدب الشعبي هو الممثل الثقافي والاجتماعي لكل شعب يحترم تاريخه وعمقه، يتداوله ويستمتع بمحتوياته ويحافظ عليه كما يحافظ على أهله وعرضه وماله، فهو يمتزج بشخصيته وتكوينه الثقافي والاجتماعي، يجد فيه مرآته بكل أبعاد إنسانيته الماضية والحاضرة وحتى ملامح مستقبله، فهو يشكل لاشعوره الجمعي، ولهذا نجد أشكال التعبير الأدبي الشعبي تعيش قرونا دون أن تندثر، بل تجد في كل مرة ويعد كل تغيير في الثقافة ما يبرر تداولها واستمراريتها، فالأدب الشعبي حافل بكل الصور الإنسانية، فهو كالبحر العميق يحمل الجمال والخوف والتاريخ والأثر والكنوز والبقايا، فهو يرضي جميع المغامرين في إيجاد ما يبحثون عنه ويرضي غرورهم في الرغبة لمزيد من الاكتشاف.

ولكن مجال العمل الأكاديمي في الأدب الشعبي - بداياته وحتى في مرحلة الاعتراف به - محفوف بالحدر، ويجد الباحث في مواجهة



وتعتمد هذه الدراسة على تتبع مراحل عمل الباحث العربي دحو واشتغاله في مجال الثقافة الشعبية والأدب الشعبي، تدريسا وتأليفا؛ «لقد استقيت خطاب ومقولات هذه الدراسة من محورين أساسيين هما: مؤلفات الباحث. ومن السيرة الذاتية؛ والمقصود من ذلك تتبع المؤلفات وصفا وتحليلا، واعتماد السيرة العلمية لتتزاوج هذه الأمور؛ بغية الخروج بدراسة تحليلية أصيلة»¹، ذلك أن الباحث العربي دحو قام بمساهمة قيمة وصعبة جعلته من الأسماء التي تتكرر بصورة جلية في المؤلفات والبحوث والأطروحات والمذكرات في مجال البحث في الأدب الشعبي خاصة الشعر الشعبي والثورة التحريرية، ولم تنجز دراسة حول أعماله ومساهماته، والتي تداركها الباحث نفسه فأسس لمشواره موقعاً رسمياً، يجد فيه الباحث ضالته للتعرف على الباحث ومجموع أعماله، من كتب ودواوين إبداعية له وأخرى تحقيقات في دواوين شعراء جزائريين في الفصحى والشعبي، ولكننا بالرغم من كل ما زدنا به العربي دحو من صورة عن حياته العلمية والفكرية وحتى السياسية ومواقفه الوطنية، إلا أنها جاءت مختصرة عامة، ولا يمكن أن نطالب الباحث باستكمالها؛ لأن بقية الخطوات هي من واجبنا في الاسترشاد بها في رسم صورة وصفية تحليلية لما جاء فيها، نتعرف على محتواها وما حققه الباحث من أهداف ومقاصد خلال هذه التجربة الطويلة والمتعددة في مجال الأدب الجزائري والأدب الشعبي الجزائري، للكشف عن بعض خبايا الكتاب والكاتب.

فلهذا الباحث محطات كثيرة في خدمة الأدب الجزائري عموماً والشعر الشعبي التحريري خصوصاً: «هذا الرجل المجاهد، العصامي، الصبور، الذي كافح طويلاً؛ ليشكل اسماً له حضوره في المشهد الأكاديمي ببحوثه ودراساته، فقد أوقف نفسه خدمة للموروث الجزائري، وله حضوره الثقافي بكتابه ومساهماته في الملتقيات والندوات، ولا يرى إلا وهو يأخذ بأيدي من يرى فيهم الموهبة والاستعداد، وله اسمه السياسي لنضاله المتواصل ضمن ما يتوافق وقناعاته في خدمة الوطن ويتساوق مع مبادئه. ولعل ما أكبره في الدكتور

صعوباته وأيضاً في مواجهة الباحثين في مجالات أخرى ازدراء واستهزاء، وحتى لا نقول الباحثين فقط بل حتى حاملي الأدب الشعبي من أفراد الشعب.

ولهذا يمكن أن نقول إن الباحث في مجال الأدب الشعبي يتمتع بشخصية قوية؛ لأنه لا يكتفي بالبحث أو تدريس الأدب الشعبي، بل يتحول إلى محام ومدافع عن التراث الشعبي عموماً والأدب الشعبي خصوصاً، ويعدها مسؤولية ثقيلة ونبيلة.

مما يجعلنا أمام ظاهرة مميزة هي أن المشتغل بمجال الأدب الشعبي يكون له اهتمامات أخرى ولكنه يتخلّى عنها لأجل أن يكتف جهده في مجال الأدب الشعبي، خاصة مع الرعيل الأول من الباحثين الجزائريين، من مثل: العربي دحو، عبد الحميد بورايو، التلي بن الشيخ، أحمد أمين، ليلى روزلين قريش، عبد المالك مرتاض، عبد الحميد بوسماحة، أحمد زغب، .. الخ.

وحرصهم تعدى مرحلة البحث العادي إلى مرحلة الشغف، رغم كل صعوبات هذا الميدان، الذي يتعدى مرحلة الاشتغال على مدونة جاهزة ومناهج متزامنة تتلاءم مع التحليل، فالأدب الشعبي يحتاج إلى مرحلة طويلة للحصول على المدونة، مع صعوبة رصد السياق التاريخي والنسق الاجتماعي والثقافي الذي أنتجها، بالإضافة إلى صعوبة اختيار المنهج المناسب للمدونة والملاحظات التي رصدها الباحث في الميدان والتنظير، مما يجعل الباحث يقظاً لكل التفاصيل.

وهكذا يمكن أن نفترض أن الباحث العربي دحو هو أكثر من مجرد أستاذ أو جامع أو مؤلف عادي، بل هو مدافع عن الأدب الشعبي بعدما عرف من أهميته، لأن يتعدى مرحلة الفن لأجل الفن وهو أيضاً ليس باحثاً من أجل البحث وفقط، بل صاحب رسالة علمية ووطنية.

- فمن هو العربي دحو؟

- ما هي خصوصية تجربته التدريسية؟

- وما هي خصوصية بحثه في مجال الشعر الشعبي؟

- ماذا أضاف العربي دحو للمكتبة الجزائرية في مجال الأدب الشعبي؟

للحفاظ على الذاكرة...»⁴، فتدريسه للأدب الشعب في بادئ الأمر لم يكن مجرد مهمة بيداغوجية بقدر ما تمثل مهمة وطنية.

تجربة البحث الميداني:

عاصر الباحث الثورة التحريرية، وخبر ما يقدمه الشعراء من تخليد الثورة التحريرية في أشعارهم، ومن خلال جمعه لها فقد حافظ على حرارة الإحساس المتزامن مع الموقف من مشاهد الثورة وتصور الشاعر السياسي والاجتماعي، يقول العربي دحو عن بداية جمعه للشعر الشعبي الثوري: «يعود اهتمامي بهذا الموضوع إلى مسقط رأسي من جهة، وإلى معاشتي للثورة التحريرية ثانياً، وإلى إكباري لهذه الثورة المظفرة من جهة ثالثة، وإلى حاجة الجامعة الجزائرية إلى متخصصين في هذا الميدان من جهة رابعة، وإلى خلو المكتبة الجزائرية باللغة العربية من هذه الدراسات حتى الآن، والتي تعتبر حديثة العهد في العالم، وإلى اقتناعي أولاً وأخيراً بوجود أشياء كثيرة في النص الشعبي لا تجدها في النص المدرسي، ومن هنا اقتنعت باختيار هذا الموضوع الذي أتعني كثيراً عندما دخلت ميدان التطبيق لأسباب منها يتصل بإمكاناتي المادية، ومنها ما يتصل بنفسية الشعراء، والرواة الذين اتصلت بهم، والذين كانوا يمدوني بالثرز القليل كل مرة، وبالرغم من كل الأساليب التي استخدمتها معهم، وخاصة أولئك الذين اعتلوا خشبات المسرح، وظهروا على شاشة التلفزيون، وتعودوا أخذ المقابل عما يقدمونه، إذ لا يعرفون أهمية البحث»⁵؛ فقد حدد الباحث أهدافه بعناية في وقت مبكر، فهو بصنيعة خدم حاضر الوطن، ومستقبله، رغم كل الصعوبات التي واجهته إلا أنه كان أعند منها واستمر في البحث والجمع في هذا المجال، وتعد كتبه في هذا المجال أهم الكتب، وطريقته وصبره دعم لكل من اختار نفس المجال، «يتضح من خلال هذا التقديم مدى ما كابده الدكتور العربي دحو من جهود مضيئة في سبيل

العربي دحو هو اهتمامه الذي لا يتوقف، وجهده الذي لا يجارى في خدمة التراث والأدب الشعبي وموروث الثورة التحريرية، فكان من القلة القليلة التي أفردت ثلاثة أرباع وقتها للمخطوطات، دراسة وتنقيحاً»²، ولهذا أردت أن أقف عند أهم المراحل والانجازات والمؤلفات والموضوعات الخاصة بالشعر الشعبي التي ساهم الباحث العربي دحو في الكشف عنها خلال مسيرته العلمية:

تجربة تدريس الأدب الشعبي:

أول ما تخصص الباحث في مجال الأدب الشعبي الجزائري «دبلوم الدراسات المعمقة في الأدب الشعبي الجزائري»، أما الماجستير فكان في مجال الأدب العربي الحديث، وأما دكتوراه دولة في الأدب العربي المغاربي القديم، والتحق للتدريس في جامعة باتنة سنة 1982، كما أنه درس بعدة جامعات في القطر الجزائري كمشارك وزائر منها: قسنطينة جامعة الأمير عبد القادر، ملحقة خنشلة، المسيلة، بسكرة، وقبل ذلك في جامعتي تيزي وزو وتلمسان»³، صحيح لم يوضح الباحث أسباب التعدد في الجامعات والمدة التي قضاها في كل جامعة، والمقاييس التي درسها، ولكن يمكن أن مثل هكذا تجربة تنوع في رؤى الباحث من خلال احتكاكه بتجارب متنوعة من الدارسين الجزائريين، تجعل منه يستفيد منها بتبني الإيجابيات وتجاوز السلبيات، خاصة عندما نعرف أن الباحث التزم بالبحث في الأدب الجزائري وكل أدب له علاقة أو صلة بالأدب الجزائري في أغلب مشواره.

يقول العربي دحو عن مرحلة تدريسه للأدب الشعبي «وذلك بتشجيع من أستاذه بجامعة قسنطينة بلعابد الذي اختاره في الـ 70 للتكفل بتدريس مادة (الأدب الشعبي الجزائري رغم أنها كانت مادة مستحدثة وقد أوكلت له المهام لأنه لم يكن معقولا أن تسند المهام للأساتذة من العراق أو مصر وسوريا، وهي ثقة استدعت منه بدل أقصى جهوده في جمع وتصنيف كل ما يقع على يديه من مخطوطات وحمايتها كأداة



تأليف هذا الكتاب، فقد بذل كثيرا من الجهد. فهذا الكتاب هو ثمرة مرحلة مهمة من حياته مليئة بعمل دؤوب لا يعتري صاحبه سأم أو كلل؛ لأن الحافظ عليها الطموح العارم والجامح، والرغبة الأكيدة في تحقيق الذات بهدفها الأسمى، وخدمة الوطن، والتأريخ بدقة لثورة التحرير المظفرة، التي يكن لها من الحب والإخلاص، والوفاء، ما لا يعلمه ولا يجزي به إلا الله»⁶.

تجربة التأليف:

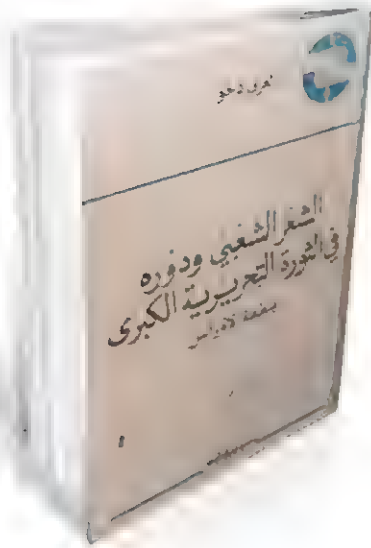
الباحث العربي دحوغزير الكتانية، ولهذا نجد له مؤلفات عديدة ومتنوعة، فهو يعتمد التأليف للتعليم وأيضا للمشاركة في الحفاظ على تراث الوطن، «تلك الثمار التي تطلبت من الدكتور العربي دحوجهدا على جهد، الجهد الأول في اختيار المسار العلمي، والتوجه الأدبي الذي يتسم بالنزوع الثوري المقاوم، فقد كان العربي دحوجهدا يكتب لا يفتأ يقاوم المشاريع الاستعمارية بأشكالها الجديدة ورواسبها القديمة التي تستهدف الوطن العربي وجودا، وهوية، وتاريخا، كما يقاوم صور النسيان؛ من خلال إحيائه لتراثنا المغربي القديم وثقافتنا الشعبية خاصة في منطقة الأوراس المعروفة بثورتها ومقاومتها، كما تجلّى البعد المقاوم في كتبه التي خصص الكثير منها للتعريف بالأدب الجزائري والمغربي القديم. خاصة إذا نظرنا إلى الأهمية الفائقة التي يحتلها الموروث في حياة الشعوب، وبقاء الأمم؛ ولذلك فقد احتل مكانة واسعة في كتابات العربي دحوجهدا، لكونه يمثل ذاكرة حية تعكس أصالة أي شعب من الشعوب»⁷، وفي هذه الدراسة سأقتصر على التأليف في الموروث الشعري الشعبي.

(1) كتب:

ألف الباحث الكثير من الكتب، تنوعت بين تخصصه في الأدب الشعبي الجزائري والأدب الحديث والأدب المغاربي، حسب تنوع توجهه الأدبي وشهاداته، ولكن يبدو أن غلبة الشعر الشعبي واضحة، جمعا ونظرا وتحليلا، منها ثلاثة حول الشعر الجزائري،

ثلاثة أخرى في الأدب المغاربي، وبقية الكتب كانت في قضايا الشعر الشعبي الجزائري وعددها أكثر من إحدى عشرة كتابا، وعناوينها كالتالي⁸:

1. دور الشعر الشعبي في الثورة التحريرية بدائرة مروانة طبع ثلاث مرات؛
2. بعض النماذج الوطنية في الشعر الشعبي بمنطقة الأوراس؛
3. الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية بمنطقة أوراس النمامشة جزاء؛
4. ابن خلوف وديوانه جنى الجنتين فيمدح خير الفرقتين، طبع سنة 1992.
5. مقاربات في الشعر الشعبي العربي في الجزائر الطبعة الثانية 2007؛
6. ديوان الشعر الشعبي عن الثورة التحريرية في الولاية التاريخية الأولى بالعربية والأمازيغية مع ترجمة أشعار الأمازيغية إلى العربية 2003؛
7. ديوان الشعر الشعبي عن الثورة التحريرية الجزائرية 2007؛
8. نصوص شعرية شعبية عن الثورة التحريرية لمجاهدين ومجاهدات ثورة نوفمبر 2007؛



2. بعض النماذج الوطنية في الشعر الشعبي الأوراسي خلال الثورة التحريرية:

دراسة تاريخية فنية مقارنة في نصوص الشعر الشعبي الأوراسي وأشعار بعض الأقطار العربية¹⁰:
قدم الباحث العربي دحو قراءة في الأغنية الشعبية الأوراسية في موضوع الثورة التحريرية، وقسم الكتاب إلى قسمين النصوص ودراسة حول النصوص وأيضاً المقارنة بينها، ولكن الهدف الأول للباحث لم يكن دراسة النصوص بل جمع كل الشعر الشعبي المتعلق بالثورة التحريرية، يقول الباحث: «حاولنا أن نستعرض النماذج الوطنية العسكرية بصورة خاصة خلال الثورة التحريرية وفي اعتقادنا أننا حققنا قصدنا وبلغنا غايتنا الأولى تمثل في حفظ النصوص من الضياع ثم تحريك السواكن بدراسة أدبية لهذه النصوص حتى نوجه الدراسات إلى هذا الموضوع وإلى هذا النوع من الأدب الذي يعطينا من حقائق كثيرة قد لا نجد لها في غيره. كما ناقشنا مصطلحات أدب المقاومة - أدب الثورة - وأدب الحرب»¹¹، كما قام الباحث بموازلة بين النص الشعري الشعبي الجزائري ونصوص الثورة في الأقطار العربية الأخرى. وعلى المستوى الفني، فقد قدم الباحث تطبيقاً على المدونة في مجال اللغة والوزن والصورة.

9. أشعار شعبية جزائرية من الديوان العام الطبعة الثانية 2007؛

10. أمثال وأقوال شعبية جزائرية 2007؛

11. نصوص من الأدب الأمازيغي الشاوي بالشرق الجزائري جمع وتصنيف وترجمة إلى العربية 2007؛

ومن الكتب التي اطلعنا عليها، أربعة أما الباقي فالباحثون في حظ من هذا أو ذاك حسب التوزيع، وهي كالآتي:

1. الشعر الشعبي والثورة التحريرية بدائرة مروانة: من سنة 1955 - 1962⁹.

- فقد غطى الكتاب كل القصائد الشعبية التي ألفها شعراء مروانة طيلة فترة الثورة التحريرية، وقد توزعت موضوعات الكتاب بين التعريف بالمنطقة طبيعياً وتاريخياً، وأصل السكان، وأحوالهم أثناء الاستعمار الفرنسي، كما اهتم بلهجة المنطقة.

- بعدها انتقل إلى البحث في مواضيع الشعر الشعبي ابتداء من أسماء المدن التاريخية، وتعالق الشعر الشعبي بالنص الديني، ثم الشعر الاحتفالي المتعلق بالمناسبات الاجتماعية ودورة الحياة؛

- أما الباب الثاني فتوزع بين اضطلاع الشاعر الشعبي بالثورة وتهيئة الناس لها، كما أرخت لمشاركة ساكنة مروانة في الثورة؛

- والفصل الثاني عرّف بشعراء الشعبي الذين ساهموا في تخليد ثورة التحرير، وكذلك الرواق، والمهمة التي خص بها الشعر الشعبي في تلك الفترة؛

- أما الفصل الثالث: فقد تناول فيه دراسة فنية لمجموعة من النصوص من ناحية الخصوصية اللغوية والألفاظ والقواعد، كما اهتم بالخيال والعاطفة والوزن؛

- أما الملحق فقد كان غنياً ومتنوعاً بين القصائد الم طويلة والمقاطع القصيرة.

الأمازيغية إلى العربية، وعنوانه «ديوان الشعر الشعبي الناحية التاريخية الأولى»¹⁶، يشتمل الكتاب على أشعار شعبية جمعها الشاعر من الميدان من الشعراء أنفسهم ومن الرواق، وأيضا من الدواوين والمصادر والمراجع، المشترك بين القصائد أنها خاصة بالثورة التحريرية، ويتوزع الديوان على قسمين قسم الأشعار العربية تجاوز عددها 500 قصيدة يتخللها هوامش وشرحات للكلمات العامية، وقسم الأشعار الأمازيغية (الشاوية) مترجمة إلى العربية تجاوز عددها 100 قصيدة.

والباحث يرى أن هذه النصوص تكمل بحث المؤرخين وتعمق فهم المرحلة وظروفها بكل صدق وشفافية؛ ذلك أنها أشعار صادرة عن عاطفة ومعايشة وتفاعل لغوي وثقافي، يقول العربي دحو في مقدمة الكتاب: «فإن الحضور بالمادة الأصلية النقية في الساحة في هذه الحال، يبدو واجبا مقدسا، بغض النظر عن الجوانب الأخرى التي تحقق حضورا تاريخيا، وأديبا، وفكريا، واجتماعيا... الخ، وفي هذا السياق تأتي هذه المبادرة الأولى، التي تقدم هذه النصوص التي أرخت الثورة التحريرية في الولاية التاريخية الأولى (أوراس النمامشة)، وهي جزء من نصوص كثيرة لم تتمكن من الوصول إليها كلها ولا شك، وتبدو خصوصيتها غاية في التميز؛ لأنها تتشكل من قسمين القسم العربي والشاوي»¹⁶، فخصوصية الكتابة والقالب الشعري بين العربية والأمازيغية، تحقق للمتلقي الاطلاع على المفارقات بينهما من خلال نماذج شعرية في نفس المجتمع ونفس الثقافة جنبا إلى جنب، ويضيف الباحث يقول: «لما عن مضمون الموضوع فإنه الثورة التحريرية بكل ما فيها من خصوصيات، وما يتصل بها من مجالات، حيث وجدنا فيها المواطن الجزائري من المنطقة التي أبدع أهلها النص، أو من جهات أخرى من الوطن، هذا المواطن الجزائري الذي قدمه لنا منخرطا في الثورة التحريرية بكيفية أو بأخرى، فهو الجندي المجاهد، المناضل، والمسبل، والممول، والقائد، والمسؤول، والمضحى بكل ما يملك، وهو في النهاية إنسان يحس، ويعاني، ويتألم، ويقاوم، وهكذا دواليك»¹⁷، فالشاعر ليس مجرد ناقل، بل هو عضو فاعل في المجتمع، والثورة، وشاهد على أحداثها.



3. معجم شعراء الشعر الشعبي من القرن 16 إلى أواخر العقد الأول من القرن 21¹²:

«يضم المعجم ما يقارب 200 شاعرا وأقدم نص شعري يرجع للفترة الهلالية وأشار أنه لديه نصوص مجهولة أصحابها وقد اعتمد على مصطلح المعجم بدل أنطولوجيا لأنه من صميم التراث اللغوي العربي كما اعتمد في عمله البحثي التابع من مسؤوليته وعمله الصادق للتمثيل الموروث الشعبي الوطني على احترام نص الشاعر كما وجدته... وأكد أنه تفادي تصنيف الشعراء بناء على الفترات الزمانية وحسب المواضيع والأغراض الشعرية بل اعتمد على المنهج الألف بآي وهو من صميم التراث العربي وذلك حسب «حتى لا يحكم علي أنني صنفته وفق نظرة نقدية أو إيديولوجية أو جهوية ولتجاوز ذلك اعتمدت على المنهج الألف بآي»¹³.

4. ديوان الشعر الشعبي عن الثورة التحريرية: في الولاية التاريخية الأولى بالعربية والأمازيغية: جمع وتوثيق وتصنيف وترجمة وشرح وتعليق وتقديم الدكتور العربي دحو¹⁴:

«يخص العمل الأول منطقة الأوراس وهي المنطقة الأولى، وهذا العمل يضيف الدكتور دحو قام بجمعه وتصنيفه وتوثيقه وشرحه وترجمة نصوصه من

تجربة الدفاع عن الأدب الشعبي:

فالباحث له مشروع نضالي في اللغة العربية واللهجة الأمازيغية والأدب الشعبي وما تعلق به من لهجات جزائرية تثبت الهوية الوطنية الجزائرية وصلتها بالأرض والمقاومة والثوابت التي جمعت أبناء هذا الشعب صامدا طيلة قرون من الزمن، وحارب لأجلها استعمارا قويا، بواسطة وطنيته ولغته وأدبه وثوابته الدينية: «الذي يطالع نتاج العربي دحو يجد لدى الرجل اهتماما خاصا بالتراث الشعبي عامة، والشعر الشعبي الثوري المقاوم بمنطقة الوراس خاصة، كما يلحظ لديه وعيا عميقا بأهمية التراث الشعبي في الحفاظ على الهوية: لأن التراث هو الهوية الثقافية للأمة، التي من دونها تضحل وتتفكك داخليا»¹⁹، وقد أجاب الباحث نفسه عن هدفه من هذه البحوث، وكان نص السؤال والجواب كالتالي «ما هي الجهود التي تقومون بها للدفاع عن اللغة والثقافة العربية؟ - نحن تناضل على جميع المستويات ومن خلال الصحف والندوات الفكرية والمؤتمرات والملتقيات، ومخاطبة الجهات الرسمية وتنبيهها إلى الأضرار التي تدهم مستقبل اللغة والثقافة العربية في مجتمع عربي، ومع كل ذلك فأنا مرتاح ومطمئن للمستقبل بفضل جهود الأجيال المخلصة من أبناء الأمة في المغرب العربي، ومواقعهم، وسيأتي اليوم الذي يتسلمون فيه المشعل»²⁰، فمشروعه لم يقتصر على الواجهة الأدبية الأكاديمية بل كان إعلاميا وسياسيا.

صعوبات وفوائد التجربة:

- «عدم استجابة الشعراء الشعبيين لندائه في ملء استمارات فيها معلومات معينة عن الشاعر وهو ما صعب من أداء مهنته الأكاديمية مؤكدا أنه من المستحيل جمع سير كل الشعراء الشعبيين»²¹.

«نفى الدكتور العربي دحو تهميش وإقصاء الأدب الشعبي أو توظيفه لأغراض سياسية خلال الـ 70 مؤكدا أن الدولة أولت اهتماما بالغاً للحفاظ

والمواطن الجزائري سواء زامن الثورة التحريرية أم بعيد عهد بها فهي تعيش في ضميره الجمعي يستحضرها في كل زمان ومكان ويفتخر بها ويرددها قيل عنها تاريخا وأدبا، فهي جزء من الهوية والكيان الجزائري، ولهذا يمكن لكل المناهج أن تسائل النص الشعري الشعبي للتعرف على الثقافة والمجتمع والفكر ودقائق تخص المستعمر والمجاهدين والوسائل وحتى عدد الشهداء في كل موقعة، فالنص الشعري الشعبي هو وثيقة وإبداع يتميز بالصدق الفني وحتى الصدق بمعناه الأخلاقي.

(2) تجربة التحقيق في دواوين الشعر الشعبي:

قام الباحث العربي بتحقيق العديد من الدواوين الشعرية الجزائرية، من بينها ديوان الشعر الشعبي للشاعر ابن خلو، غير أنني لم أطلع على كيفية تحقيقه، بل عرفت بعض خطوات ذلك من خلال موقعه الرسمي من مقالته تجربتي مع تحقيق المخطوط الوطني وصور من المسخ والتشويه لمخطوطنا الجزائري، يقول فيه: ففي التحقيق الذي هو مدار المداخلة هذه التي شرفني مركز المخطوطات بأدرار لتقديمها فإني قد أنجزت: ديوان ابن خلو القسنطيني (ق9هـ) الذي عنوانه الشاعر بـ «جنى الجنيتين في مدح خير الفرقتين»، وسماه أهل عصره بديوان الاسلام الطبعة الأولى 2004 عن دار هومة الجزائر، ودراسة عنه بعنوان: «ابن خلو وديوانه جنى الجنيتين في مدح خير الفرقتين الطبعة الثانية 2007»¹⁸، تناول فيه الأستاذ العربي دحو حياة الشاعر خلال عصره من كل جوانبه السياسية والاجتماعية والثقافية، وتعمق في الظروف التي لعبت دورا بارزا في تكوينه الفكري وبروز شاعريته وخاصة في الجانب الديني. كما حقق نسخ مخطوط الديوان العديدة وقارن بينها قبل أن يغوص في ثنايا قصائده الصوفية وعرض السمات العامة البارزة في شعره مبرزاً خصائصه اللغوية والأسلوبية التركيبية. هذه الدراسة حول الشاعر وعصره وديوانه تمثل عملا جادا في دراسة الحركة الأدبية في المغرب العربي عامة، والجزائر خاصة.

« أن كل ما هو شعبي من الناحية العلمية، ينبغي أن تحدد له المنطقة، لأن لكل منطقة خصوصياتها »²⁵.

1. الجمع الميداني الذي أخذ منه مساحة من الوقت والجهد واشتغل وعوّل عليه في مشواره التعليمي والثوري - كما كان طول احتكاكه بالشعراء وبالأرواة مدعاة لكسب خبرة لفهم العميق بمقاصد الشعراء والقدرة على التحقيق في دواوين الشعر الشعبي القديمة قبل الثورة.

وهذا التنوع في العمل لا يجعل مشروع الباحث العربي دحوا متعديدا بل يشترك في نقطة هامة اهتمام الباحث ومحور اجتهاده بقضايا الجزائر من كل الأبعاد التي تحافظ على وحدة الوطن مهما تنوعت عناصر ثقافتها، والحفاظ على هويتها المتجذرة في التاريخ

تتكامل كتب وأساليب الباحث بين العمل على السياق التاريخي والنسق الثقافي والدراسة الفنية في مشروعه، تؤكد أن النص الشعري الشعبي يتوفر على القيمة الأدبية والتاريخية والنسقية.

سخر الباحث إمكانياته الفكرية والسياسية والأدبية والإعلامية لإنجاح المشروع، وفعلا نجح الباحث في خلق وفرة في المادة الشعرية، وساهم في التأسيس النظري للشعر الشعبي الجزائري، فكتبه ضرورة جدا في كل بحث خاص بالشعر الشعبي أو الثورة التحريرية الجزائرية.

وعلى مكاسب الثورة، وتأكيدها لهذا الاستنتاج يقول الباحث العربي دحو: «يعود اهتمامي بهذا الموضوع إلى مسقط رأسي من جهة، وإلى معاشتي للثورة التحريرية ثانية، وإلى إكباري لهذه الثورة المظفرة من جهة ثالثة، وإلى حاجة الجامعة الجزائرية إلى متخصصين في هذا الميدان من جهة رابعة، وإلى خلو المكتبة الجزائرية باللغة العربية من هذه الدراسات حتى الآن، والتي تعتبر حديثة العهد في العالم، وإلى اقتناعي أولا وأخيرا بوجود أشياء كثيرة في النص الشعبي لا تجدها في النص المدرسي»²⁶.

الهوامش

1. صالح، بلعيد، دراسة وصفية تحليلية لمؤلفات الباحث محمد العربي ولد خليفة، مجلة اللغة العربية، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، مج 7، العدد 13، فيفري 1999، ص 259 - 260.
2. عز الدين ميهوبي، العربي دحو، أوراسي الروح، عصامي المسير، الكتاب الجماعي العربي دحو حنكة وطني ومسيرة مثقف منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، د ط، 2016، الجزائر، ص 5 - 6.
3. ينظر: الموقع الرسمي للدكتور العربي دحو، د ت، السيرة الذاتية، <http://www.larbidahou.com>.
4. وهيبية م، نشر في صوت الأحرار يوم 22 - 02 - 2010، الدكتور العربي دحو ضيف "صدى الأقدام" بالمسرح الوطني، <https://www.djazairiess.com>.
5. العربي دحو، الشعر الشعبي والثورة التحريرية بدائرة مروانة 1955 - 1962، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، د ت، الجزائر، ص 5.
6. محمد سيف الإسلام، بوقلاقة، الباحث الأكاديمي العربي دحو: وجهوده في خدمة الشعر الشعبي الجزائري ودراسة الأدب المغربي القديم، مجلة المفكر، جامعة الجزائر 2، مج 3، العدد 6، ديسمبر 2019، ص 34.
7. عبد الحميد هيمية، شهادة حول لدكتور: العربي دحو، الكتاب الجماعي العربي دحو حنكة وطني ومسيرة مثقف، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، د ط، 2016، الجزائر ص 24 - 25.
8. الموقع الرسمي للدكتور العربي دحو، د ت، <http://www.larbidahou.com>.
9. ينظر: العربي دحو، الشعر الشعبي والثورة التحريرية بدائرة مروانة 1955 - 1962.
10. ينظر: العربي دحو، بعض النماذج الوطنية في الشعر الشعبي الأوراسي خلال الثورة التحريرية، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، د ت، الجزائر.
11. م ن، ص 147.
12. ينظر: العربي دحو، 2011، ط 1، معجم شعراء الشعر الشعبي في الجزائر من القرن 16 إلى أواخر العقد الأول من القرن 21، دار الألفية، الجزائر.
13. وهيبية م، الدكتور العربي دحو ضيف "صدى الأقدام" بالمسرح الوطني، نشر في صوت الأحرار يوم 22 - 02 - 2010، <https://www.djazairiess.com>.
14. ينظر: العربي دحو: ديوان الشعر الشعبي عن الثورة التحريرية في الولاية التاريخية الأولى بالعربية والأمازيغية، ط 2، دار الألفية 2012، الجزائر.
15. ابن تريعة، الدكتور العربي دحو في "أربعاء الكلمة" رؤية مسيرة الثورة في التعبير الشعبي، نشرت 22 - 02 - 2013، <https://www.djazairiess.com>.
16. العربي دحو، ديوان الشعر الشعبي عن الثورة التحريرية، في الولاية التاريخية الأولى بالعربية والأمازيغية، ص 8.
17. م ن، ص 10.
18. الموقع الرسمي للدكتور العربي دحو، تجربتي مع تحقيق المخطوط الوطني وصور من المسخ والتشويه لمخطوطنا الجزائري، <http://www.larbidahou.com>.
19. عبد الحميد هيمية، شهادة حول لدكتور: العربي دحو، ص 27.

د. فاليري أوسييوف - روسيا

ترجمة المثل كنص مستقل (من تجربة شخصية)

ليس كل شيء يمكن ترجمته من لغة إلى أخرى. العديد من النكات والتورية والعباب بالكلمات ليست قابلة للترجمة. هناك كذلك كلمات كثيرة غير قابلة للترجمة. على سبيل المثال، الكلمة الروسية *матрёшка* لا يوجد لها ترجمة عربية *ماتريوشكا* هي عبارة عن دمية تتضمن داخلها عدة دمي أخرى بأحجام متناقصة بحيث أن الأكبر تخفي الأصغر منها وهكذا.

ماتريوشكا هي *ماتريوشكا*، لعبة خشبية شعبية روسية عتيقة، ولا شيء غير ذلك. نلاحظ نفس الظاهرة أيضا فيما يتعلق بالأمثال، هناك أمثال شعبية ليس لها ما يعادلها في لغات أخرى.

إن المثل الروسي مثل *ماتريوشكا* يبدو من الظاهر، كأنه دمية مضحكة، لكنه في الحقيقة، يحتوي في جوفه على معنى عميق، حكمة قديمة. أما المثل القطري، وعلى نطاق أوسع، المثل العربي



وعند اللجوء إلى هذه الطريقة للترجمة، يصبح استبدال المثل باللغة الأصلية بمثل من لغة الترجمة معقولاً ومبرراً. ومع ذلك، لا تقتصر قيمة النص الأدبي على المعنى الرئيسي فحسب، بل تشمل أيضاً جمال لغة السرد.

إن صياغة المثل مهمة للغاية أيضاً. إن الإيجاز والإيقاع والقفية، في الواقع، تجعل المثل مثلاً حقيقياً، أي شكلاً تعبيرياً يتميز بسمات مثل إيجاز اللفظ وحسن التشبيه. لسوء الحظ، عند ترجمة الأمثال كجزء من نص أوسع، غالباً ما تضيع هذه العناصر المهمة من الأمثال. وبالتالي، يفقد المثل جزءاً كبيراً من جاذبيته.

إن كل مترجم، دون استثناء، ومهما كان مستوى مؤهلاته قادر على ترجمة حرفية لمثال «مسمار جحا». ومع ذلك، فإن هذه الترجمة لن تكون كافية، لأن القارئ الأجنبي، كقاعدة عامة، ليس على دراية بالقصة الكامنة وراء هذا المثل.

من المقبول أن تكون ترجمة هذا المثل كـ «خدعة» (trick, хитрая уловка) وهي ترجمة خالية من الذوق والرائحة، خالية من الألوان الزاهية، مثل رسم السجادة، إذا نظرنا إليها من الباطن.

ليس من الصعب على الإطلاق للمترجم العثور على المثل البديل للمثل العربي التالي «خرج من المولد بلا حمص»، في اللغة الروسية، يتوافق معه المثل التالي Уйти не солоно хлебавши. في اللغة الإنجليزية، على سبيل المثال، يقابله التعبير التالي To go away with nothing for his pains. ومع ذلك، فإن مثل هذه الترجمة تتجاهل المعلومات حول العطلة العربية التقليدية بمناسبة عيد ميلاد النبي محمد، (المولد النبوي الشريف) إذ لا تذكر شيئاً عن عادة توزيع الحلوى والحمص (القضامة) على رواد المولد.

كيف نترجم المثل العربي التالي «اللي يعرف الجرجير يزرعه تحت السرير»؟ يمكننا أن نجد الأمثال المماثلة باللغة الإنجليزية والروسية على السواء. يقول المثل الإنجليزي المماثل An apple a day keeps the doctor away حرفياً: تفاحة يومياً تغنيك عن الطبيب. يقول المثل

فيشبه الصدفة، التي تحتوي في جوفها على لؤلؤة جميلة، كنز من الحكمة الشعبية.

غالباً ما تعتبر الترجمة ناجحة وكافية ومقبولة، رغم أنها ليست كذلك في الواقع. ها هنا إليكم حالة واحدة من أبسط الحالات. عند ترجمة كلمة جمل العربية إلى اللغة الروسية، نستخدم كلمة ВЕРБЛЮД وإلى الإنجليزية نستخدم كلمة CAMEL وإلى الفرنسية نستخدم كلمة CHAMEAU تتجاهل هذه الترجمات صلة كلمة جمل العربية بكلمة جميل، أي يجذرج م ل.

تتلاشى في مثل هذه الترجمات، دلالة مهمة، وهي جزء من المعنى العميق. إذ يُعتبر جمل في الثقافة العربية حيواناً جميلاً، أما بالنسبة للروس والبريطانيين والفرنسيين، فيرمز جمل في ثقافتهم إلى قبح جسدي. ويقول الفرنسيون: Le chameau est un animal. فيما يقول الإنجليز Camel is an ugly animal. ويقول الروس إن Верблюд – это безобразное животное. تتطرق هنا إلى مشكلة المعنى الإضافي، ومشكلة الدلالة الإضافية connotation. وهي عبارة عن رابطة ثقافية أو عاطفية مفهومة بشكل شائع تحملها كلمة أو عبارة، بالإضافة إلى معناها الصريح أو الحرفي.

تسمح بعض الأمثال بأن تكون مترجمة حرفياً. يستطيع المترجم، وبكل سهولة، ترجمة الأمثال مثل الصراحة راحة أو الحركة بركة (البركة في الحركة) ومع ذلك، سيكون من الصعب للغاية عليه الحفاظ على الصيغة الجميلة لمثل هذه الأمثال، أي الحفاظ على الإيجاز والقفية فيها.

عادة يقوم المترجم بترجمة الأمثال والأقوال كجزء من ترجمة نص أوسع. في هذه الحالة، يكون أهم عنصر في المثل هو معناه، قصده والذي يعمل كجزء لا يتجزأ من المعنى العام للنص الكامل. وبالتالي، يتلخص الحل لمشكلة الترجمة عادة في إيجاد مثل بديل في لغة الهدف يقترب في معناه العام من معنى المثل في اللغة الأصلية. أو بعبارة أخرى، إنها مشكلة إيجاد ما يعادل المثل الأصلي في لغة الهدف.

استبدال المثل الأصلي بأقرب مثل من حيث المعنى من لغة الترجمة يشبه لعبة الأطفال، بدل فجلة بتفاحة، تبديل الأشياء فيه راحة ليس من الصعب ملاحظة أنه تؤدي طريقة الترجمة هذه إلى فقدان تشبيه بليغ، ضياع صورة فنية جميلة، وبعبارة أخرى، تؤدي إلى فقدان الاستعارة. أليس هذا تشويها للمعنى؟

دعونا الآن نترك المزاح جانباً ونفكر جدياً في مشكلة خطيرة، وهي مشكلة الحفاظ على الصيغة الأصلية للمثل عند ترجمته إلى لغة أخرى. ذات مرة جاءت لي فكرة ترجمة أكبر عدد ممكن من الأمثال والأقوال الشعبية العربية إلى اللغة الروسية. لقد اخترت كمصدر رئيسي للأمثال العربية كتاب «الأمثال العامية في نجد»، بقلم الأديب والمؤلف والرحالة السعودي الشيخ محمد بن ناصر العبودي.

أقول على الفور فشلت محاولتي هذه. بعد عامين من العمل في هذا المشروع، أدركت أنه لا يمكنني تحقيق هدي. من بين ثلاثة آلاف مثل يضمها هذا الكتاب، تمكنت من العثور على معادلات روسية لنحو 400 من الأمثال العربية فقط. هناك أمثال شعبية ليس لها ما يعادلها باللغة الروسية. تفتقر معظم الأمثال الشعبية السعودية إلى نظيرتها الروسية.

بالمنااسبة، بالنسبة للعديد من الأمثال والأقوال الروسية حول السكر والسكرى، لم أستطع العثور على ما يعادلها في نفس المجموعة من الأمثال السعودية (انظر أيضاً إلى ما يسمى بـ Drunkenness Proverbs في اللغة الإنجليزية).

لكن لفشلي هذا جانبه الإيجابي، وهو أنه يكشف عن الصعوبات التي يواجهها مترجم الأمثال العربية إلى لغات أخرى لأن معظم الأمثال الشعبية ليس لها ما يعادلها في لغات أخرى. قلة قليلة من الأمثال العربية الشعبية لها مكافئات كاملة باللغة الروسية. مئات من الأمثال العربية تقابلها فقط نظائرها الجزئية الروسية وهذا شيء طبيعي ومفهوم.

تختلف التجربة الثقافية والتاريخية للأشخاص الذين يعيشون بين الصحارى والبحار اختلافاً كبيراً

الروسي المشابه Лук от семи недуг. حرفياً: البصل مفيد ضد سبعة أمراض. هل يحق للمترجم استبدال المثل عن الجرجير بمثل بالتفاح أو بالبصل؟ بالطبع لا. لا يمكننا استبدال الجرجير بالتفاح أو بالبصل. وبالمثل، لا يمكننا استبدال المثل العربي عن الجرجير بالمثل الروسي عن البصل أو بالمثل الإنجليزي عن التفاح.

عادة لا يعرف شخص روسي بسيط شيئاً عن فوائد الجرجير. ولكن لديه الحق في معرفة أن هذا النبات مفيد للرجال، لأنه يزيد من قوتهم الجنسية. ويجب على المترجم الواعي الإنساني عند ترجمة هذا المثل ألا يحرم هذا الجاهل الساذج المسكين من معرفة هذه الفائدة.

عيب للمترجم، الذي سيحل محل الجرجير بالتفاح أو، لا سمح الله، بالبصل. عادة يؤدي استبدال المثل من لغة ما بمثل من لغة أخرى يؤدي إلى فقدان تشبيه بليغ، ضياع صورة فنية، وبعبارة أخرى، يؤدي إلى فقدان الاستعارة. ويمنع المرء من تعلم تفاصيل مثيرة للاهتمام من حياة وثقافة الشعب الآخر.

نعطي مثلاً آخر، يقول المثل الشعبي القطري: «قلة التدبير ترميك في البير». هناك مثل مماثل في المعنى عن سوء التدبير متاح باللغة الإنجليزية Thatch your roof before the rain begins. حرفياً: إصلاح سقفك قبل أن يبدأ المطر. نشأ هذا المثل بشكل طبيعي في إنجلترا، حيث تمطر السماء غالباً.

ونجد مثلاً مشابهاً باللغة الروسية أيضاً Готовь сани летом, а телегу – зимой. حرفياً: حضر المزلجة في الصيف، وحضر العربدة في فصل الشتاء. (المزلجة أو الزلاجة أو المزلقة: هي مركبة برية ذات جانب سفلي أملس وتصبح مزلقات أو زلاجات في فصل الشتاء أنسب وسائل المواصلات). يقول المثل الروسي عن الحاجة إلى تغيير وسائل النقل، لأن الأراضي في روسيا في فصل الشتاء تغطيها الثلوج.

إن الصقر في المثل الخليجي «اللي ما يعرف للصقر يشويه»، يتحول بعد ترجمته إلى الروسية إلى خنزير لا يفهم شيئاً في طعم البرتقال وذلك في المثل الروسي التالي: Разбирается, как свинья в апельсинах.

متحدثين أصليين للغة الأصلية، بينما سيكون الآخرون من متحدثين أصليين للغة الهدف.

وفي مثل هذه الكتب المرجعية، لن يجد المترجمون وحدهم معلومات مفيدة حول المعنى الحرفي الدقيق لمثل أجنبي فحسب، بل سوف يستفيد أيضاً القارئ العام، بالإضافة إلى الحصول على معلومات مفصلة حول المواقف والمناسبات التي يتم استخدام هذه الأمثال فيها.

وإلى جانب ذلك، سوف يجد القارئ في مثل هذا الكتاب معلومات عن الخلفية الثقافية والتاريخية التي نشأت فيها هذه الأمثال والأقوال أي قصة المثل إذا كانت له قصة. يحق للقارئ بلغة الهدف أن يعلم شيئاً جديداً عن ثقافة شعب آخر. له الحق في الاستفادة من تجربة الشعب الآخر، بدلاً من أن يكون معزولاً ومقتصرًا فقط على تجربة شعبه هو.

هناك حاجة ملحة لكتب مثل «قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية» بقلم أديب ومفكر ومؤرخ وكاتب مصري أحمد أمين، ولكن مترجمة إلى لغات أخرى إلى جانب اللغة العربية. وأنا شخصياً أتمنى برؤية كتاب «أمثال شعبية في الديار القطرية» للدكتور ربيعة صباح الكواري مترجماً إلى اللغة الروسية ومزوداً بتعليق واسع للقارئ الروسي. ستكون هذه خطوة في الاتجاه الصحيح. خطوة للتغلب على الصعوبات في ترجمة الأمثال العربية إلى الروسية.

• الصور

1. <https://www.mtasawp-content/uploads/2019/11/273-5.jpg>
2. https://lh3.googleusercontent.com/proxy/zQiZdFsqWEa13PJwBpQV_huZR_C4BE-sPHf03KhPZXdU3i1a9Cz6XYbIS-lFmg1ndhXm5u8NJu1NbJcWiNbst-bqB3TJ2lzfVg2Mv8LFh6kUbpqJGBgf1NT-Du8



(2)

عن التجربة الثقافية والتاريخية للأشخاص الذين يعيشون بين الثلوج والغابات. في الحقيقة، التجربة التاريخية لكل شعب لها خصائصها الخاصة بها وميزاتها المميزة واختلافاتها.

وهذه التجربة للشعوب لا تكرر بالضرورة تجربة الشعوب الأخرى، بل تكملها. تحتوي الأمثال الشعبية العربية على تجربة سكان الصحراء والساحل، في حين أن الأمثال الشعبية الروسية تعكس تجربة العيش بين الثلوج والغابات. مرت كل أمة عبر العصور بطريقتها الخاصة، الفريدة، المميزة في تنميتها الاجتماعية، طورت معاييرها وأنماط سلوكها، ونظرتها للعالم، وكسبت عقليتها الخاصة. هذا هو السبب في أن معظم الأمثال والأقوال العربية غير قابلة لترجمتها إلى لغات أخرى. وما العمل إذن؟

كحل لهذه المشكلة، نقترح إعداد كتب مرجعية مثل «أمثال الخليج العربي»، ولكنه ليس باللغة العربية، بل بالروسية أو غيرها من اللغات الأجنبية. في مثل هذه الكتب، لن تتم ترجمة الأمثال كجزء من نص أوسع، بل كذلك خارج السياق أي ترجمة الأمثال كنصوص منفصلة ومستقلة. ستتم ترجمة الأمثال والأقوال من أجل الأمثال والأقوال نفسها، أي، وبعبارة أخرى، ترجمة الأمثال والأقوال كنصوص مستقلة.

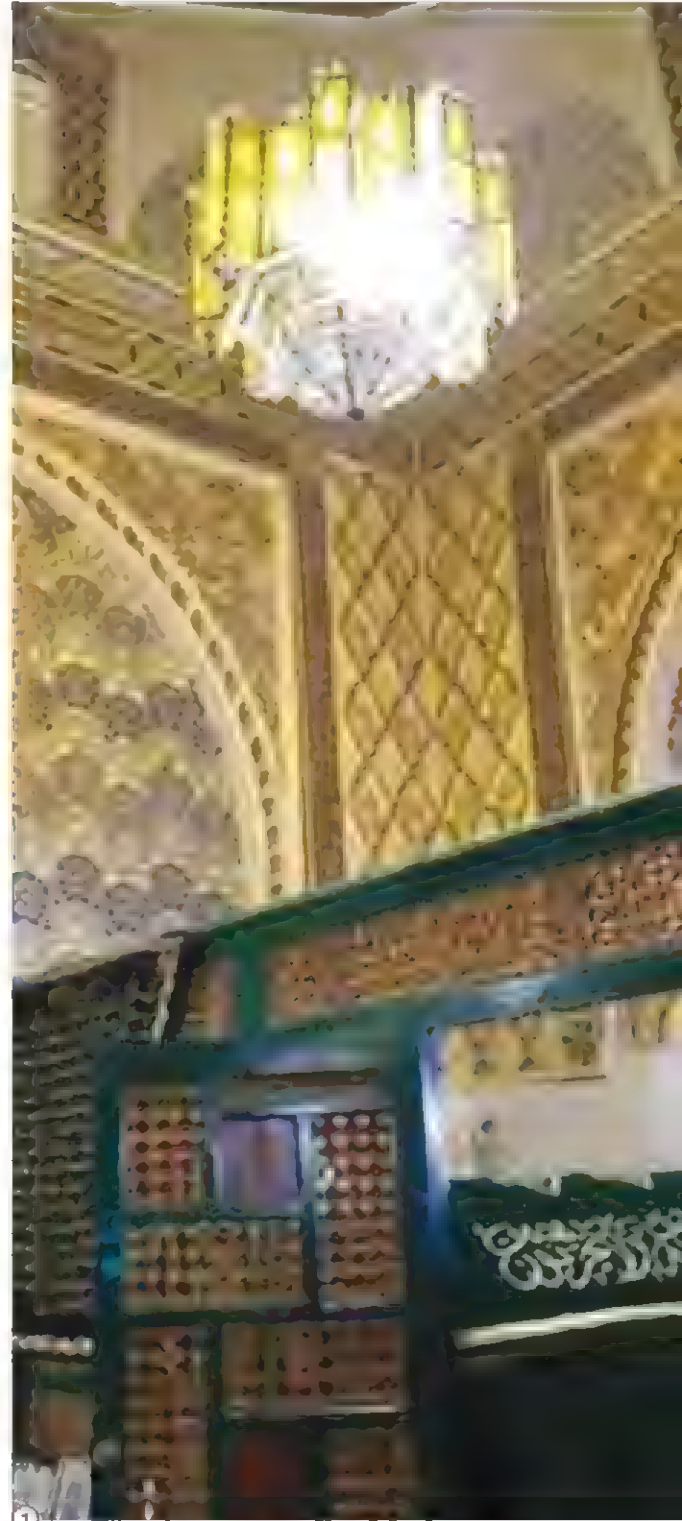
يُنصح بإشراك في إعداد مثل هذه الكتب المرجعية فريق من المؤلفين المشاركين بحيث سيكون بعضهم

أ.كمال لعور - الجزائر

الصوفي أبو مدين شعيب التلمساني في المخيال الأدبي والشعبي شيخ الشيوخ ومعلم المعلمين

مرت نزعة التصوف بالجزائر بخمس مراحل، المرحلة الأولى كانت عبارة عن زهد وتقصّف خاصة في القرنين الأولين للهجرة، أما الثانية فكانت تقليداً أو اقتفاء لها، ولكن المرحلة الثالثة كانت أوغل في التصوف الخالص منها إلى الزهد، وفي المرحلة الرابعة ظهرت الطرق الصوفية وتبلورت اتجاهاتها وطقوسها الخاصة منذ القرن الخامس الهجري، ثم جاءت المرحلة الأخيرة التي استمرت حتى العصر الحديث، وهي التي سادت فيها المبالغة في الشطح، وانتقدت فيها طقوس المتصوفة، وكثر من يدعي الكرامات وامتألت بالمجنوبين، وغزت فكرة الوجود البيئات الصوفية.

وقد التشر التصوف في الجزائر التي كانت معبرا ومزارا للعلماء والفقهاء والمتصوفة مثل أبي مدين شعيب التلمساني الذي نزل بيجاية في ذلك العهد واستقر بها، وابن عربي الذي أثر بنظرته وحدة الوجود في البيئة الجزائرية أثناء زيارته لها ولقائه بشيخه أبي مدين.



ضريح الشيخ أبي مدين بتلمسان

ومر التصوف بمرحلتين، فترة التصوف النخبوي خلال القرون السادس والسابع والثامن، وبقي فيها التصوف يدرس بالمدارس الخاصة مقتصرًا على طبقة معينة من المتعلمين، ولم ينتشر بين الطبقات الشعبية مستقرًا في الحواضر الكبرى تلمسان بجاية ووهران.

أما فترة التصوف الشعبي، فقد انتقل فيها التصوف من الجانب الفكري إلى الجانب الشعبي منذ القرن التاسع، من النظري إلى العملي، أسهم في ذلك نشأة الزوايا والرباطات.

فالتصوف في الجزائر أو ما يعرف قديماً بالمغرب الأوسط بدأ نظرياً ثم تحول ابتداء من القرن العاشر الهجري إلى الناحية العملية، وأطلق عليه تصوف الزوايا والطرق الصوفية، ومن أوائل المتصوفة الجزائريين الشيخ أبو مدين شعيب بن الحسن الأندلسي، وقد عرفت طريقته المدينية شهرة واسعة، وازدادت شهرته على يد تلميذه عبد السلام بن مشيش ت 655هـ، وتوسع فيها تلميذه أبو الحسن الشاذلي، فأسس الشاذلية التي غدت مصدر معظم الطرق الجزائرية، وسنعكف في هذا المقال على تتبع تأثير الشيخ أبي مدين التلمساني في الأوساط العلمية والشعبية، ومدى تمسك المخيال الشعبي بسيرته وأثاره، والتماس بركاته، حتى فاق ذلك أحياناً حدود الواقع، وشاع تلقينه بشيخ الشيوخ، وأطلق عليه تلميذه محبي الدين ابن عربي لقب معلم المعلمين.

مآثر أبي مدين شعيب ومواقفه:

ينحدر الشيخ أبو مدين من مدينة إشبيلية بالأندلس عاش حياة بسيطة في صباه، لكنه عاش جل حياته ببجاية الجزائر، وقد حرمه إخوته من التعليم صغيراً، وسخره لرعي المواشي، فتألم من وضعه، وقرر مغادرة الأندلس كلية والاتجاه إلى عدوة المغرب، ليحصل هناك على ما حرم منه بمسقط رأسه، فعبر المضيق إلى مدينة سبته المغربية، ونزل على أحد صيادي السمك، واشتغل عنده بعض الوقت، فقال له أحد الشيوخ

ويفسر انتشار التصوف أيضاً كثرة الطرق والزوايا الصوفية إلى حد يصعب معه تعدادها، ولكن أهمها هي الرحمانية، القادرية، الشاذلية، العيساوية الدرقاوية، السنوسية والتيجانية.

لقد كان أهم شيء قدمه الإسلام الجديد الوافد إلى الرقعة المغربية هو وحدة اللغة والعقيدة التي دعمت وحدته العرقية والجغرافية والتاريخية، وهو أمر جد هام لم يستطع الرومان ولا مسيحية روما وبيزنطة أن تقدمه وتوفره لهما.

وبفضل وحدة اللغة والعقيدة هذه، وفي إطار الإسلام انكب شعب الإقليم على البناء والإبداع الحضاري في أوسع مجالاتها، وفي جو من الحرية السياسية، والبهجة الاقتصادية، وقامت بالإقليم مراكز حضارية هامة لا تقل مكانة ورقيا عن مراكز الشرق الإسلامي مثل القيروان وفاس وتيهرت والمسيلة وأشير وقلعة بني حماد، وبجاية ومراكش، وتلمسان وقسنطينة إلى جانب حواضر الأندلس الكبرى وصقلية الإسلامية.

وقد أخصب فيها الفكر ونفقت التجارة وتطور العمران واتسع وازدهرت الفلاحة والصناعة والحياة الاقتصادية بصفة عامة وتطورت الحياة الاجتماعية وازدهرت، ونما السكان وكثروا وأبدعوا في كل مجالات الحضارة.

وانجذب الإقليم فطاحل العلماء والأدباء والشعراء والفقهاء والكتاب والمفكرين والفلاسفة والمؤرخين أمثال ابن رشيق المسيلي، وسحنون القيرواني، وابن رفة التونسي، والقاضي عياض السبتي، والشريف السبتي الإدريسي، وابن مرزوق الخطيب، والحفيد، وحفيد الحفيد، وإبراهيم الأبلي، وأحمد المقرئ، وسعيد العقباي، وأحمد الغبريني، وأحمد بن إدريس البجائي، وعبد الرحمن الوغليسي، وابن معطى النحوي، والشيخ ابن مروان العنابي، وعبد الرحمن الثعالبي، وعبد الرحمن ابن خلدون، وأخيه يحيى، وعبد الكريم الفكون، ويحيى العبدلي، والحسين الورتلاني شاركوا كلهم في بناء صرح الحضارة العربية الإسلامية وإثرائها تلك الحضارة التي ستكون أهم رافد لنهضة أوروبا وبقظتها.

الحديث، وسر كثيرا بذلك، واقتخر بصحته لهذا الشيخ واعتبره أفضل وأعظم مشايخه الأكابر»⁸.

وبعد رحلته بالمشرق استقر ببجاية التي كانت تشهد في القرن السادس للهجرة نشاطا ثقافيا، ونهضة فكرية وتطورا عمرانيا واجتماعيا، ومن بين من درس على يديه الشيخ أبو علي المسيلي الملقب بأبي حامد الصغير، ومحيي الدين ابن عربي دفين دمشق، ومن الكتب التي كان يدرسها للطلبة الرسالة القشيرية، والمقصد الأسنى في شرح أسماء الله الحسنى لأبي حامد الغزالي.

لما عاد أبو مدين من المشرق أدخل معه القادرية إلى المغرب العربي، فتردد في بلاد إفريقية أي تونس ثم استقر به المقام في بجاية، وهي المدينة التي كان يفضلها على كثير من المدن، وكان يقول عنها: إنها مغنية على طلب الحلال، وكانت بجاية يومئذ قد بلغت أوج إشعاعها الثقافي والحضاري على عهد الحماديين، ثم على عهد الموحيين بعدهم، وعاصر أبو مدين العهدين.

لقد كان أبو مدين متحفظا أثناء تدريسه المقصد الأسنى إذ كان يأمر طلابه أن لا يقيدوا عنه شيئا مما يقوله في هذا الكتاب، لأن عيون الدولة الموحدية المتعصبة لمسائل علم الظاهر كالفقه وعلم الكلام كانت تراقبه وتتوَجَّس منه خيفة من شهرته وكثرة طلابه، وأصحابه وعموم أتباعه الذين أصبحوا يشكلون قوة لها خطرهما على الدولة القائمة على مذهب مخالف⁹.

وذاع أمره وكثر الطلاب الزوار والوافدون طلبا للعلم، فحقد عليه بعض علماء الظاهر، ومنهم الشيخ أبو عمر الحباك الذي وشى به إلى السلطان يعقوب المنصور الموحي، وقال له: إنا نخاف منه على دولتكم، فإن له شبيها بالمهدي وأتباعه كثيرون في كل بلد، فتأثر المنصور بهذه الوشاية، فقرر أن يحقق مع أبي مدين بصفة شخصية، وبعث إلى أمير بجاية، وطلب منه أن يشخصه إليه معززا مكرما، وعندما علم أصحابه وتلاميذه بالخبر شق عليهم فراقه، وتخوفوا من سوء مصيره، فطمأنهم أبو مدين وقال لهم: «إن منيتي قريبة، ولغير هذا المكان قدرت، فبعث الله من يحملني إليه برفق وأنا لا أرى السلطان ولا يراني».

انصرف إلى الحاضرة حتى تتعلم العلم فإن الله تعالى لا يعبد إلا بالعلم.

من الحوادث العجيبة التي جرت له في صغره كما يرويها عندما أرادت ترك عمل تربية المواشي، والفرار لطلب العلم، فاعترض عليه اخوته، فيقول في ذلك الشيخ، فسل أحدهم السيف علي وقال لي: والله لأقتلك وأستريح منك، فعلا لي بسيفه ليضربني، فتلقيته بعود كان بيدي فانكسر سيفه وتطاير قطعا، فلما رأى ذلك قال لي: يا أخي اذهب حيث شئت⁵.

وبعد إقامة قصيرة في مدينة سبته اتجه أبو مدين إلى مدينة مراكش بصحبة جمع من المسافرين الأندلسيين الذين اعتبروه كمجندين لهم، واستغلوا عطاءه المادي لصالحهم، فتألم من ذلك، ولكنه صبر حتى وصل إلى مبتغاه، وأخذ بمراكش يبحث عن أندية العلم والعلماء، ونصحه الذين سألهم أن يتجه إلى مدينة فاس التي كانت آنذاك في القرن السادس الهجري والثالث عشر ميلادي تعج بالحياة الاقتصادية الناهضة والمتطورة والاقتصاد الفكري والثقافي والعمراني والاجتماعي⁶.

وبفاس تقلب في مجالس العلماء دون أن يستوعب حتى وجد ضالته في مجلس العالم الزاهد أبو الحسن علي بن حرزهم، فقال عنه: كلما تكلم بكلام ثبت في قلبي وحفظته، فلزم شيخه وعمل نساخا للكتاب لإعالة نفسه، وتعلم على يد الفقيه المجاهد أبو الحسن بن الغالب، ثم تلقى علوم الباطن أو فن التصوف على يد الشيخ الزاهد أبي يعزى التلمساني.

مما تلقاه عن الأشياخ بفاس رعاية المحاسبي على يد أبي الحسن بن حرزهم، وكتاب السنن لأبي عيسى الترمذي على أبي الحسن علي بن غالب، وأخذ طريقة التصوف عن أبي عبد الله الدقاق، وأبي الحسن السلاوي⁷.

كما تأثر بكتاب الإحياء للغزالي إلى درجة مخالفته لأستاذه ابن حرزهم حين رضي بفتوى تحريم قراءة وتداول كتاب الإحياء بين الناس، ثم سافر إلى الحج، وعندما وصل الحجاز «التقى بالشيخ عبد القادر الجيلاني بجبل عرفات، وتعرف عليه ولزمه بعض الوقت في الحرم الشريف بمكة، ودرس عنه علم

ومع ما عرف عنه من كرامات، لم يكن يتقصدها في حياته، ولا يتخذها كما يفعل بعض المتصوفة آية للإقناع والإخضاع للأتباع، بل كان ينفر من اتخاذ الكرامة الدالة على الولاية غاية تطلب لذاتها من وراء التعبد والتزلف إلى الخالق، فكان مما أثر عنه قوله: الملتفت إلى الكرامات كعابد الأوثان، فإنه إنما يصلي ليرى كرامة.

فقد قرن بين الشرك والتماس الكرامة حين لا يكون هم المتصوف رضا الخالق بل نيل المطالب والأمانى الدنيوية حتى تصير الكرامة هوى جديدا يلقي بصاحبه في درك الشقاء والسمعة، وكم فتن الناس بأصحاب الكرامات، وكم شطح بعض المتصوفة بكراماتهم فغبنوا الناس وأوهموهم واستغلوهم أبشع استغلال.

فهذه العبارة وغيرها مما أثر من الشيخ تثبت نقده لتصرفات أتباع الطريقة الصوفية، وتفضح مدعي التصوف، وهذا ما جعل بعض الدارسين لحياته وشعره يؤكد أن أبا مدين «جمع بين التصوف النظري والتصوف العملي جمع علم وعبادة»¹⁴.

خصوصيات خطابه الشعري الصوفي:

اعتبارا لكون شعر أبي مدين الغوث كان في محطاته الأصلية والأصيلة صدى صادقا للنفس مفعمة بحب الله متشبعة حتى الارتواء بماء الحقيقة متلونة بألوانها هائلة بين أطرافها وصورها، فإن هذا الصدى الدافق كثيرا ما كان أكبر من كل حدود شعرية، من كلمة ووزن، ففاضت الإشارة حتى لم يبق للعبارة معنى، وعجز الوزن عن مجازاة إيقاعات النفس، وهام الشاعر المتصوف على الكون من وجد ومن طرب، وبجانب هذا الأفق الشعري الباذخ، وانسجاما مع أدوار الشيخ أبي مدين الغوث التي توزعت بين التربية والإفادة والتعليم، فإننا لا نعدم وجودا في هذا الديوان لشعر تعليمي بسيط لعله يعود لبدايات الشيخ الأولى¹⁵.

تؤكد هذه العبارة ترسخ شعر أبي مدين الغوث في المستوى الفني، فتارة يرتفع لعقم تجربته الفنية الروحية الصادقة، وتارة يسهل ويتبسط بسبب ظهوره في مراحل

فطابت نفوسهم، وذهب عنهم الخوف وارتحلوا به إلى أن وصلوا إلى ضواحي العباد بتلمسان، فقال لهم: ما أصلحه للرقاد، ولما وصلوا إلى وادي يسر اشتد عليه المرض، فأنزلوه عن دابته، وتوفي فحملوه إلى العباد ودفنوه هناك سنة 594 هـ الموافق لـ: 1197 م.

قال عنه الشيخ أبو الصبر أيوب الفهري: كان زاهدا فاضلا عارفا بالله تعالى، قد خاض من الأحوال بحارا، ونال من المعارف أسراراً، وخصوصا مقام التوكل لا يشق فيه غباره، ولا تجهل آثاره، وكان مبسوطا بالعلم مقبوضا بالمراقبة كثير الالتفات بقلبه إلى الله تعالى حتى ختم الله له بذلك، ولقد أخبرني من أثق به ممن شهدوا وفاته أنه قال: رأيته عند آخر الزمان يقول: الله الحق¹⁶.

كان سريع البديهة، ذكي الخاطر محبا لشيخه أبي يعزى مدافعا عنه، فكان مما رواه في ذلك: «قالت لي جماعة من الفقهاء المجاورين لأبي يعزى ثبت عندنا ولاية أبي يعزى، ولكن نشاهده يلمس بيده صدور النساء ويطونهن، ويتفل عليهن، فيبرأن، ونرى أن لمسهن حرام، فإن نحن تكلمنا في هذا هلكننا، وإن سكتنا تحيرنا، فقلت لهم: أرايتم لو أن بنت أحدكم أو أخته أصابها داء لا يطلع عليه إلا الزوج، ولم يجد من يعاينه إلا طبيب يهودي أو نصراني، أستم تحيزون ذلك مع أن الدواء اليهودي أو النصراني مظنون، وأنتم من معاناة أبي يعزى على يقين من الشفاء، ومن معاناة غيره على شك، فبلغ كلامي أبي يعزى، فكان يقول: إذا رأيتم شعيبا فقولوا له: عسى أن يعتقني، كأنه استحسن جوابي عنه»¹⁷.

ومن كراماته وأحواله التي جعلته مثلاً سائرا، وزادت في ذبوع أمره بين العامة، أنه جاء رجل إلى الشيخ أبي مدين ليعترض عليه، فأراد القارئ أن يقرأ عليه الكتاب، فسكته أبو مدين وقال: اسكت، ثم التفت إلى الرجل، وقال: لما جئت؟ فقال له الرجل: جئت لأقتبس من أنوارك، فقال له ما الذي في كمك، فقال له مصحف، فقال له أبو مدين: أخرجه، فأخرجه من كمه، فقال له اقرأ أول سطر، ففتحه، وقرأ أول سطر منه فإذا فيه: «الذين كذبوا شعيبا كأن لم يغنوا فيها، الذين كذبوا شعيبا كانوا هم الخاسرين»¹⁸، فقال له أبو مدين: «أما يكفيك هذا»¹⁹.



مسجد أبي مدين شعيب التماساني

وهو الذي يرسم الأفق الأعلى لمن يتسامى الأفق الأعلى المشرق بالروحانية الإسلامية، الأفق الأعلى الذي تتجلى فيه العبودية الكاملة بأنوارها وإلهاماتها»¹⁶.

من بديع الصور في هذه المقطوعة تشبيه الكربة بالشجا، وهو إما الغصة يبقايا الطعام، أو الهم والحزن، ودقة التصوير التي جعلته يصف مكان الشجا المتموقع بين الحشا (الأحشاء أو داخل البطن)، والترايب جمع تربية، وهي موضع القلادة أو عظام الصدر للإيحاء بعظم الكربة، ولكن الأعظم منها الخالق القادر على زحزحة الكروب على ثقلها وشدة وطأتها.

ولفسي الشاعر يوظف بعض المصطلحات التي أضحت جزءاً من لغة المتصوفة مثل: اللطف، الرجاء «فقري المواهب»، وقد اختار لتضربه بحر الطويل.

ويقول من بحر الطويل أيضاً¹⁷:

تذلت في البلدان حين سبيتي

وبت بأوجاع الهوى أثقل

الشيخ الأولى من سلوك الطريق، أو بتأثير من التربية والتعليم التي شغلت معظم وقت الشيخ أبي مدين.

فمن شعره في الاستغانة والتوكل:

إليك مدت الكفة في كل شدة

ومنك وجدت اللطف في كل نائب

وأنت ملاذي والأناهر بمعزل

وهل مستحيل في الرجاء كواجب

فحقق رجائي فيك يا ربّي وكفني

شمت عدو وأساءة صاحب

ومن أين أخشى من عدو إساءة

وستترك طاف من جميع الجوانب

فكم كربت نحييتني من غمارها

وكأنت شجي بين الحشا والترايب

فلا قوة عندي ولا لي حيلة

سوى أن فقري لجميل المواهب

تتجلى في هذه الأبيات أحاسيس المتصوف وأحواله في مدارك الرياضة الروحية وما يساوره من توحيد وريوية وتوكل ورجاء للخالق في أحوال الشدة والبلاء على الخصوص، فتنتزع الشاعر العاطفة الدينية المتعلقة بالله بلا وسائط، بل بتضريح مباشر، تفضح هذه العلاقة وتوظف أبي مدين لفردات خطائية مباشرة: «إليك، منك، أنت»، وقد جعلها الشاعر مقدمة وجوبا في أسطره الشعرية توقيرا واعتازا وتخصيصها للمخاطب.

وبعض العبارات لا تحمل معنى العبودية وصدق التوكل فقط بل توحى بالتوحيد، كقوله: الأناام بمعزل، ففيها معنى الإخلاص لله وحده دون طالب الأناام أو إشراكهم في الطالب أو التواكل عليهم، فالصوفي الحق هو من يخص ربه وحده بتوكله ولا يطلب حاجته إلا منه، «إن شئت فسم تلك المثاليات بالتصوف أو بالأفق الأعلى، وإن أحببت فليكن عنوانها لورائية العبودية أو الروحانية الإسلامية. فالتصوف هو جماع تلك المثاليات،

عن الملامتية: «أظهروا للخلق قباغ ما هم فيه، وكنتموا عنهم محاسنهم، فلامهم الخلق على ظواهرهم، ولا موا أنفسهم على ما يعرفونه من بواطنهم»¹⁹.

ويعد أبو مدين من الأوائل في المغرب ممن قصدوا القصيدة في الحب الإلهي التي لا تباين قصيدة الحب الإنساني في البناء والدلالة إلا من حيث اعتبار السياق الصوفي، ومن حيث بعض القرائن اللفظية والدلالية القليلة التي تستوقف القارئ المتأني من حين لآخر، «وسبيل التصوف إلى تلك الأفاق هو الاستعداد الفطري الأمثل في الحب الإلهي، ثم الذكر الدائم، والخلق الكامل، والتطوع المتواصل لما فوق الفرائض والنوافل»²⁰.

وهذه القصيدة تصور بعد الغياب أو ما يسميه الصوفية بالفرق الأول، فقد قرأ أحد المريدين شعر شيخه الصوفي فبداله غير ما اعتقد، فقال الشيخ لمريده: إن فتشت في شعري عن الحب الجسداني فسوف تجده، وإن فتشت عن الحب الصوفي فسوف تجده أيضا، ولكن بالقدر الذي أنت عليه.

وكان القصيدة بوصفها جملة كبيرة مجاز لغوي علاقته المشابهة بين حقيقة ما تدل عليه من حب إنساني، ومجاز ما تدل عليه من حب إلهي مع وجود قرينة السياق الصوفي والمتصوف مانعة من إرادة المعنى الحقيقي للدال، وصارفة إلى إرادة المعنى المجازي له²¹.

فالقصيدة إذن هي بمثابة استعارة كبيرة تصريحية قائمة على علاقة التناظر والتماثل بين الشبيه المصرح به أبدا والأصيل المطوي أبدا.

ففي قصيدته هذه يتجلى شوق الذات الصوفية إلى لقاء الذات العلية، وتبرم من الفراق الذي حدث في عالم الأمر والسوي من عالم الخلق الذي وجدت نفسها فيه مكبلة بأغلال الحظوظ البشرية، مثلها في ذلك مثل السبية التي سبيت وأبعدت عن موطنها وأهلها²².

فالعلاقة بين الذات الصوفية والذات العلية علاقة الانفصال الأمري، وغياب الذات الصوفية في عالم الغير، وتعلقها الشديد بعالمها الأصلي وشوقها إليه.

فلو كان لي قلبان عشت بواحد

وأترك قلبا في هواك يعذب¹⁹

ولكن لي قلبا تملكه الهوى

فلا العيش يهنى لي ولا الموت أقرب

كعصفورة في كف طفل يضمها

تذوق سياق الموت والطفل يلعب

فلا الطفل ذو عقل يحزن لما بها

ولا الطير ذوريش يطير فيذهب

تسميت بالمجنون من ألم الهوى

وصارت بي الأمثال في الهي تضرب

فيا معشر العشاق موتوا صباية

كما مات بالهجران قيس المعذب

تدخل هذه المقطوعة الجميلة في الحب الإلهي، وتحمل الألام الجسماني في سبيل التعلق بالحضرة الإلهية، فمن فرط تعلق أبي مدين بالخالق تاه في البلدان، وشبه حاله بحال المسي الموثق المغرب تضنيه أحوال المحبين من صباية وشوق وسهاد وشجن، حتى تمنى أن يمتلك قلبين، فيعيش بواحد، ويخلص الثاني لخالقه، كي يوفق بين مطالب الدين والدنيا، ولكن أنى له ذلك وهو لا يملك بين جوانحه سوى قلبا واحدا يتجرع به غصص التعلق، ويكاد ينفطر مما يعالج من أحوال المحبين، فهو معلق بين حياة وموت، وأحسن الشاعر اقتباسا عن مجنون الشعراء قيس بن الملوح حين شبه قلبه، وهو في هذه الحالة بحال العصفورة التي وقعت بين يدي طائش لا يضمها لها فيكاد يقضي بحرقها، فهي بين ضم وموت، لا يفك الطفل عقالها، ولا العصفورة تملك ريشا يسعفها بالطيران بعيدا، فما أبدعه من تصوير لقلب العاشق الولهان، حتى أطلق عليه تسمية المجنون وهو المجنون المتأله الذي له أحوال تخرج عن دائرة المألوف، وهي تسمية كثيرا ما أطلقت على المتصوفة لأنهم يخرقون ما هو معروف بالعادة قولا وأحيانا فعلا، وينبسون بشطحات قد ينكرها القوم، ومن ذلك أيضا الملامة، قال أبو حفص الفتى الخراساني

ويقول من بحر الكامل:

تحيا بكم كل أرض تنزلون بها

وكانكم في بقاع الأرض أمطار

وتشتهي العين منكم منظرا حسنا

كانكم في عيون الناس أزهار

ونوركم يهتدي الساري لرؤيتكم

كانكم في ظلام الليل أقمار

لا أوحش الله ربعا من زيارتكم

يا من لهم في الحشا والقلب تذكار

كثيرا ما تعلق المتصوفة بإخوانهم الفقراء وبأهل المريدون سمات الاحترام والتبجيل لشيوخهم، ونرى هذه العاطفة متجلية عيانا في هذا المقطع، فيجعل منزلة الفقراء من منزلة الغيث المطير في البقعة الجدياء، ونظارة وجوههم وضيائهم بصورة الأزهار التي تخلص العيون بمنظرها، وهدايتهم للناس في علو الأقمار، وتنويرها لحلك الظلام، وتقرب هذه الصور المقسمة تقسيما تقابليا من الصور التي دأب شعراء الأندلس على صوغها في موشحاتهم لأنها ترتبط كثيرا بالمناظر الحسية، كأن عرق أبي مدين التلمساني الإشبيلي نزع فنطق في هذه اللحظة، فعبر عن الحال بأنفاس أندلسية.

فيما يخص الهيكل العام للقصيدة الصوفية أفيناه قد تجسد وتشكل من قسمين أساسيين لا تخلو قصيدة صوفية من انبنائها بهما معا أو من أحدهما على الأقل، فصي حال انبنائها إلى جزأين فإن أحدهما الأول منها غالبا لا بد أن يتضمن الفرق الأول وبالتالي فهو مبني إلى الغياب عن الحضرة، وآخرها الثاني منها غالبا لا بد أن يتضمن الفرق الثاني، وبالتالي فهو مبني إلى الحضور أو الغياب عما سوى الحضرة.

وحينئذ فالجزءان يشكلان بنية القصيدة تشكيلا متقابلا ومتباينا وفي حال انبنائها إلى جزء واحد مطرد وصريح، فإن هذا الجزء، إما أن يكون كله مبنيا إلى الغياب، وإما أن يكون كله مبنيا إلى الحضور، مع وجود الظلال الإيحائية للبعد المناقض، حينئذ ففضاء النص

الصوفي يتشكل على نحو من الأنحاء الآتية:

(غياب) (حضور) أو العكس

(غياب صريح) (حضور إيحائي ضمني ممكن)

(حضور صريح) (غياب إيحائي ضمني ممكن)

من الموضوعات الشائعة لدى أبي مدين ما يتعلق بقسم الغياب: الطلل، الحنين، الرحلة، ما يخص قسم الحضور: الخمر المادية، المقام، الحال، ومنها ما هو مشترك بين القسمين كالغزل أو ما يعرف بالحب الإلهي²³.

القصائد كما سبق وصف بنيتها وجدناها إما أنها ترسم دلالة الغياب وتتجه نحو الحق، وإما ترسم دلالة الحضور وتلتفت نحو الحق، وفي كلتا الحالتين يتم رسم الدلالة من موقع الخلق إذ لم نجد من القصائد ما يزامن موقع الحق، وذلك لأنها مرحلة الجمع التي يمتنع فيها كل شيء²⁴؛ راسمة بذلك دلالة موحدة على شكل مثلث يوافق تمام الموافقة سلوك الصوفية العملي، فهم جميعا ينطلقون من سلوكهم من موقع الخلق، والذي يسمونه «الفرق الأول» ثم يتدرجون منه نحو «الحق» حيث يتم لهم الجمع، ولا بد بعده من صحو وعودة إلى موقع الخلق، وهو ما يسمونه بالفرق الثاني، وذلك أيضا ما يوافق تمام الموافقة مقولات الصوفية النظرية، ونكتفي هنا بقول أبي مدين التلمساني:

من علامات صدق المريد في بدء إرادته فراره من الخلق:

من علامات فراره من الخلق وجوده بالحق.

ومن علامات صدق وجوده للحق رجوعه إلى الخلق.

إن الشعر الصوفي كما تحدده التجربة الصوفية لا شيء سوى شعر الغياب عن الحضرة الكلية أو شعر الحضور أو هما معا متعاقبان في قصيدة واحدة، أو في ديوان واحد، وما عدا ذلك فقد يكون نظاما في غرض من الأغراض المحيطة بالتجربة الصوفية العملية.

ومن حيث الكم في منظوم أبي مدين التلمساني خصوصا كما هو في منظوم الصوفية عموما فإن الغلبة الغالبة هي عادة لمرحلة الغياب، ذلك لأن التجربة

فلم ينتبذ أبو مدين صومعة ولا انعزل في غار بل كان في موكب المجتمع يخدمه بعلمه وبكرمه، حتى أنه هب للمشاركة في حملة صلاح الدين الأيوبي لتحرير بيت المقدس، وقطعت ذراعه هناك. فمن ينقذ الأقصى، فذراعه في القدس تصيح؟

ولقد روج بعض أشهر تلاميذه لكرامة التحدث عن الشيخ ونفعها وبركتها حتى صار ذلك دأب العامة، في التماس بركة أبي مدين عند مقصد الزيارة لضريحه بتمسان، وقد روى في ذلك الشيخ ابن عربي -وهو تلميذ لأبي مدين- في رسالته روح القدس في محاسبة النفس في ترجمته للعالم أبي يعقوب يوسف بن يخلف القومي بعد أن ذكر خروجه معه مع آخر من أصحابه، فأردا النزول إلى المدينة، فركب فرسه، وألزم ابن عربي كما قال بيده ركابه، فجعل يحدثني بفضائل الشيخ أبي مدين، وكراماته رضي الله عنه، وأنا قد فنيته في كلامه، فلا أحس بنفسي، وأرفع إليه وجهي في أكثر الأوقات فأراه ينظر إلي ويبتسم، ويهمز فرسه فيسرع وأسرع معه، ثم وقف وقال لي أنظر ما تركت خلفك، فنظرت فرأيت الطريق الذي مشيته كله شوكة يصل إلى مقعد الإزار، ورأيت شوكة آخر منبسطا في الأرض، قال انظر إلى قدميك، فنظرت إلى قدمي، فلم أرى بهما أثر، قال أنظر إلى ثوبك، فنظرت فلم أرى أثرا، فقال هذا من بركة ذكرنا أبا مدين رضي الله عنه، ألزم يا بني تفلح، وهمز فرسه وتركني.

ولعل أبرز تأثير شعبي يرتد إلى عصر الشاعر لخضر بن خلوف²⁸ وهو أيضا مجاهد وصوفي جزائري تأثر في العهد الإسباني بالولي الشيخ بومدين، ووضع قصيدة بعنوان الأمانة فسرها النقاد أنها بمثابة الاعتماد الروحاني في مواصلة العمل الصوفي والمثابرة عليه.

وهي تدخل في إطار الشعر الشعبي، والشعر الملحون الجزائري في أغلبه تقليد للقصيدة المعربة، فالفرق بينهما هو الإعراب، فهو من لحن يلحن في الكلام إذا لم يراع الإعراب والقواعد اللغوية المعروفة، أما قائل هذا الشعر فقد يكون أميا، وقد يكون متعلما فبعض القصائد رغم أنها لا تراعي القواعد اللغوية فهي في روحها فصيحة، لأن ألفاظها وعباراتها مما يدخل في

الصوفية العملية قلما يحظى فيها الصوفي بالحضور، فقد يظل ينشده في شعره دون فتح، لذلك فقد لا نجد لبعض الشعراء في مجموع شعرهم الصوفي قصيدة واحدة تمثل بعد الحضور وتناظره، وإن وجدت فهي في حكم التبرجي أقرب منها إلى حكم الحضور الفعلي، كما هي الحال في تائبة أحمد التيجاني²⁵.

إن المتصوف كي يتسنى له تغيير المجتمع من حوله مما هو عليه في الواقع من حظوظ دنيوية إلى ما ينبغي أن يكون عليه من حقوق مثالية لا بد له من أن يسعى هو أولا إلى تغيير ما بنفسه من حظوظ عن طريق المقامات المرسومة في سلم الترقى نحو الحق، حتى يتم له القيام بالحق ثم يعود إلى الخلق، أو المجتمع ليقوم فيه مغيرا الكائن إلى الممكن بالحق للحق، فهو لا يكتسب لقب الولي أو الولاية، ولا يمارس سلطته الروحية على من حوله إلا إذا اكتسب شرعية الحق، وظهرت عليه مخايل ذلك في الخلق، وذلك بجريان الكرامات أو خوراق العادات على يديه تماما كما جرت المعجزات على يدي الأنبياء تصديقا لهم من الحق وتأييدا، فولي بلا كرامات دعي كالنبي بلا معجزات، وما تلك الكرامات للأولياء والمعجزات للأنبياء في نظر الصوفية إلا فعل الفاعل يصرفها في أيدي القوابل التي قامت بالحق للحق في دنيا الخلق²⁶، وغالبا ما يتمثلون في مثل هذا التأويل بقول الله تعالى: «وما رميت إذ رميت ولكن الله رمى»²⁷.

مكانة الشيخ أبي مدين شعبيا:

للشيخ أبي مدين شعيب مكانة مرموقة في الوسط الشعبي، فقد نظر إليه عامة الناس بشكل متوراث أنه صاحب الولاية الأول مغربيا، وأقدم صوفي عرفته بقعة الجزائر والمغرب، وهم يفتخرون لكون تلميذه الصوفي ابن عربي، وأستاذه عبد القادر الجيلاني، وقد تخرج على يده علماء كثر تجاوز عددهم التسعمائة، كما أنه جمع بين التصوف النظري والعملي، وبين العبادة والجهاد، وبين الممارسة الصوفية والشعر الصوفي، فكان أنموذجا نادر التكرار.

ذلك لا يزال قبره يزار، ويتبرك الزائر بالقدوم إليه .

ويقول بن خلوف منوها بقيمة هذه الزيارة :

أه من سعدي وفرحتي بهذا الملقى فيها شلا

نصيف من نعائم الأسرار .

كنت على كل يوم تأخذني الضيقة مكابية

منورة من نور المختار .

حتى جاد الإله من ليه البقاء

أنعم علي بزورة إمام الجدار .

وحسب أحد الباحثين فإن بن خلوف في هذا المقطع يومئ بمعاناته من ضيق مصدره نور النبي محمد³؛ ولم ينجي ضيقه إلا بهذه الزورة التبركية التي تؤشر لحصول ابن خلوف على علائم الطريق الصوفي كما يؤكد ذلك بقوله في حوار جواني جرى بينه وبين الشيخ بما يشبه الرؤيا داخل مقامه الصالح :

تم مكننت لي بريتي

منين قراها أنا وإياه تسالنا

عجباته جماعتي

اقضيت منه مساييلي وتعاهدنا أه ياسعدي

وفرحتي

محمد الفضيل مفتاح الجنة

أحمد روجي وراحتي

بتنامتذاكرين الليل وما طال

على دين النبي أحمد طه المبرور

قال لي أنا بومدين أصلي من الأفضال

من الأندلس همتي فيها مذكور

قلت له أنا بن خلوف مداح المرسال

هاوييني بالحديث يا مصباح النور

ويشير في ثنايا حديثه يعجاب الشيخ أبي مدين بشعر بن خلوف في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم،

تركيب الفصحى لا في تركيب العامية ونسيجها، وإن كان بعضها لا يراعي البحور والأوزان المعروفة²⁹.

ويفضل الركي تسمية الشعر العامي الذي يمزج بين كلمات الفصحى والعامية الشعر الملحون مخالفا لبعض الباحثين الذين يفضلون تسميته بالشعر الشعبي أو شعر الزجل، ويعود السبب برأيه إلى أن في هذا الشعر من الموشحات أو الأزجال التي تقترب من الفصحى في كثير من الأحيان أو تتراوح بين العامية والفصحى³⁰.

وبالنسبة للجزائر يمكن القول بأن الشعر غير المعرب يرتد إلى الفتح الإسلامي ثم شاع بين الناس بصورة جلية بعد مجيء الهلاليين إلى الجزائر حاملين معهم لهجاتهم المتعددة حيث تغلغوا في الأوساط الشعبية، وساهموا في تعريب الجزائر بصورة جلية اعترف بها كثير من الدراسين.

ومن الأسباب الأخرى الفاعلة في انتشار الشعر الملحون ضعف الثقافة العربية في عصور الانحطاط وبعد دخول الأتراك والاحتلال الفرنسي، وتظافر ظروف القهر وغياب الاستقرار السياسي مما عطل انتشار العلم والتعليم.

وقد ألهم لخضر بن خلوف بالسفر من مستغانم إلى تلمسان أين يقوم مدفن أبي مدين في المزار الشهير بالعباد، وأشار بن خلوف في مستهل قصيدته أنه انتظر خمسين عاما ليحقق أمنيته، ويذهب إلى تلمسان.

يقول في بعضها :

أه ياسعدي وفرحتي

من بومدين الغوث جبت الأمانة

من بعد خمسين عام وأنا نستنى، سعيت بروحي وراحتي

محمد الفضيل مفتاح الجنة

أحمد روجي وراحتي

وهي أمانة روحية شعر بن خلوف بنيلها عند زيارته لقبر أبي مدين ما يثبت بجلاء مكانة الشيخ في نفوس العامة، فقد مرت على وفاته أربعة قرون ونيف، ومع

بمقامه، وبث شكواه، وتباريح معاناته من الزائر
الولهان، وتمني رؤيته في المنام لكي ينعم الراي بالشفاء
البدني والروحي على طريقة الشيخ لخضر بن خلوف
الذي تجلى له طيف أبي مدين فكشف عن كربه في
مقام العباد الذي دفن به الشيخ أبو مدين، فيصف
ذلك بقوله:

يوم الجمعة مشيت ساري للعباد

تم نادى وهب لي يوم مكلت

نصيب مغارة مجاورة سيدي عباد

وقفت على السجود من نحو القبلة

ونظرت خيال جاي فدقد كالفدافد

يا محسنه بزين مكمول الطولت

ومكنت له بريتي

وتصدرت هذه الأغنية الشعبية المتداولة ببيت
فصيح: «أمر على الأبواب من غير حاجة لعلي أراكم
أو أرى من يراكم»، وهي مما نظمها الشيخ أبو مدين
التلمساني، وشاع ذكره وحفظه بين المحبين والمتسبين
إلى التيار الطريقي الصوفي.

ولعل التغي بأقطاب الصوفية وبماثرهم الروحية.
وإن كان فيه ما يدل على التوقير للشيخ، ولكنه أيضا
يثبت نزعة التواكل لدى العامة، وشكلية التعلق بالولي
قولا لا عملا، هكذا إذن يصبح التصوف لدى بعض
الدارسين - في زمن الانهيارات الكبرى - مجرد فاكهة.
والعمل الضروري إنما هو قائم على التشمير عن ساعد
الكدح؛ لاستخراج حقائق الإيمان مباشرة من القرآن
العظيم، والسير بها في الافاق مرييا ومعلما³⁴.

ومن أبرز خصائص الشعر الملحون الجزائري عامة
وشعر لخضر بن خلوف ظاهرة التقاليد، فقوائد
الشعر الملحون الديني تسير على نسق القصيدة العربية
الدينية التقليدية من حيث بدايتها أو الموضوعات
الكثيرة التي تعرض لها في القصيدة الواحدة³⁵، وحين
يمدح العباد والزهاد ورجال الطرق فهو تارة يفعل ذلك
بعد مدحه للرسول صلى الله عليه وسلم، وتارة أخرى

وقد أعطاه أمانة إكمال طريقه الصوفي³²؛ والسعي
إلى نشر الأخلاق الفاضلة والتعاليم المتظلمة بمشكاة
النبوة، وقد أمدت هذه الزيارة بن خلوف بالطاقة
الإيجابية وأسبغت عليه القوة فزار كل أضرحة الأولياء
في مقاماتهم بمنطقته، فيقول مفتخرا:

بعد كمال الحديث قال لي يا الأكل

خذ الأمانة و سير بها ياذن الله

مية وعشرين شيخ من والي الكامل طبعوا الك

بالنصاف هاك الكاغط اقراه

كمل الختمة الشفيح المفضل

أسقاك بالسر الزمزمي رسول الله

إذا كان للشيخ أبو مدين حضور في الشعر الشعبي لا
يزال مستمرا كلما لهج الشعراء بذكر الأولياء ومناقبتهم
في أشعارهم، فإن له حضورا مماثلا أيضا في الذائقة
الفنية، فقد تحولت بعض القصائد عنه إلى مغان
شعبية متداولة في أوساط الناس بكثرة كتلك الأغنية
المشهورة باسم «سيدي بومدين» والتي لاقت نجاحا
منقطع النظير منذ ظهورها لا تضارعها في المكانة سوى
أغنية أخرى «عبد القادريا بوعلام رواج هذه الأغاني
يكشف عن شدة تعلق العامة بأخبار الأولياء، وبخلود
مكائنتهم في أذهانهم، فهم يشعرون بالارتياح بمجرد
سماع إحدى الأغنيتين، مما يكشف عن عمق الاعتقاد
لديهم بتقديس هؤلاء الصالحين.

هذا التأثير السحري في العوام جعل الأموال المحصلة
في عشرة أضرحة بالجزائر فقط يقدر بأكثر من 80 مليار
س بما يقابل 5.7 مليون دولارناهيك عن وجود خمس
وسبعون ألف (75000) ضريح ومزار، منها ستة
ألاف تقام لها الاحتفالات الرسمية، كما جاء في دراسة
أحد الباحثين استمرت قرابة عقد من الزمن³³.

ويأتي مطلع القصيدة المغناة بالصيغة الآتية:
«سيدي بومدين جيتك زاير، اجيني في المنام نبرا»،
«منظر وجهك يا السيد تذهب عني كل جحرة»، راني
مضرور يا السيد مثل المدقوق بالشفرة»، وهي تشير إلى
زيارة ضريح أبي مدين للتبرك وطلب الشفاء، والتوسل

«سلوة الأنفاس»، وكتاب «نفح الطيب»، كما له في الموروث الشعبي رصيد ومكانة مبرزة مماثلة في علمي الحقيقة والشرعية، ولعل جهاده في الأقصى ومكائنته العلمية التي جعلت ما يقارب 1000 عالم يتخرج على يده، وتصديه لفريضة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر حتى أثار توجس السلاطين كانت شواهد في بقاء سيرته راسخة في المخيال الشعبي رغم مرور ما يربو عن عشرة قرون.

يوجه مدحه لمدوحه منذ اللحظة الأولى، وهذه كلها بدايات تقليدية رأيها في الشعر المعرب الفصيح.

لقد احتفت أشهر المصادر التي أرخت للتصوف وترجمت لأعلامه بمكانة الشيخ أبي مدين ككتاب «صلة الصلة»، وكتاب «التكملة»، و«سفر النجم الثاقب فيما لأولياء الله من المآثر والمناقب»، وكتاب «أنس الفقير وعز الحفير»، وكتاب «المعزى في مناقب الشيخ أبي يعزى»، وكتاب «جذوة الاقتباس»، ومصدر

• الهوامش

1. عبد الله الركبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، ج1، دار الكتاب الجزائر، 2009، ص: 242.
2. المرجع نفسه، ص: 243
3. يحي بوعزيز: أعلام الفكر والثقافة في الجزائر المحروسة، دار البصائر الجزائر، 2009، ج2، ص: 11
4. المرجع نفسه، ص: 12
5. أبو يعقوب يوسف بن يحي التادلي: التشوف إلى رجال التصوف وأخبار أبي يعلى العباسي السبتي، منشورات كلية الآداب الرباط، ط2، 1997، ص: 320
6. يحي بوعزيز: أعلام الفكر والثقافة في الجزائر المحروسة، ج2، ص: 14
7. أبو يعقوب يوسف بن يحي التادلي: التشوف إلى رجال التصوف وأخبار أبي يعلى العباسي السبتي، ص: 322
8. يحي بوعزيز: أعلام الفكر والثقافة في الجزائر المحروسة، ج2، ص: 16
9. حبار مختار: شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2002، ص: 14
10. أبو يعقوب يوسف بن يحي التادلي: التشوف إلى رجال التصوف وأخبار أبي يعلى العباسي السبتي، ص: 319
11. المرجع نفسه، ص: 323
12. سورة الأعراف، آية 92.
13. أبو يعقوب يوسف بن يحي التادلي: التشوف إلى رجال التصوف وأخبار أبي يعلى العباسي السبتي، ص: 325
14. حبار مختار: شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل، ص: 13.
15. ينظر مقدمة ديوان أبي مدين شعيب الغوث: إعداد عبد القادر سعود، سليمان القرشي، كتاب ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص: 08. وقد بلغ ما جمع في ديوان أبي مدين 47 منظومة منها 18 موشح، و29 قصيدة ما بين مقطوعة ومطولة.
16. طه عبد الباقي سرور: التصوف الإسلامي والإمام الشعرائي، مؤسسة الهنداوي، المملكة المتحدة، 2017، ص: 11
17. ديوان أبي مدين، ص: 14.
18. هذا البيت والأربعة التي تليه اقتباس كامل من قصيدة قيس بن الملوح
19. أبو يعقوب يوسف بن يحي التادلي: التشوف إلى رجال التصوف وأخبار أبي يعلى العباسي السبتي، ص: 19.
20. طه عبد الباقي سرور: التصوف الإسلامي والإمام الشعرائي، ص: 12
21. حبار مختار: شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل، ص: 36.

د. أحمد الوارث - المغرب

الحكوز في المغرب: عيد شتوي بانشغالات معيشية

يحتفل سكان قبيلة بني زروال، شمال المغرب الأقصى، إلى اليوم، بمناسبات لها ارتباط وثيق بالتغيرات المناخية، يعيشون خلالها أجواء مختلفة عن الأيام العادية، ويمارسون فيها طقوسا وشعائر ذات حمولات ثقافية لافتة للانتباه؛ لعل أشهرها: الاحتفال المسمى «الحكوز» في فصل الشتاء، و«العنصرة» في الصيف. وهنا، نتوقف للحديث عن الاحتفال الشتوي، في محاولة لرصد طقوسه وشعائره، وفهم الأسباب والدلالات الكامنة خلفه.

الحكوز: مظاهر الاحتفال

جرت العادة، في قبيلة بني زروال، على غرار سكان البوادي المغربية، شمالها وجنوبها، حينما تتساقط أمطار الخريف



اليومية العصرية «لوعيا»	
دجبر 2019	ربيع الثاني 1441
Mercredi	الأربعاء
25	28
Décembre	Rabiâ II
وحدة 08 فاس 20 مكناس 23 الرباط 28 البضاء 31 مراكش 32 أكدير 45 العيون 50	
دجبر الملاحي	12
المغرب 29.5 الشروق 59.6 الظهر 04.12 المغرب 38.2 المغرب 01.5 المغرب 31.6	
دحول الليالي (40 يوما) - ميلاد المسيح	

ورقة من اليومية العصرية المغربية الشهيرة

لكن الرجاء لا ينقطع أبداً من النفوس، أما في تباشير خير تعفيهم من اضطراب البال في ليالي الشتاء الطويلة والباردة، سيما في الليالي الأربعينية، كما تقدم. والحالة هذه، حين يحل يوم العشرين منها، يتذكر الناس مناسبة، تقوم مقام العيد في حياتهم، تعرف باسم: الحجوز⁵ أو الحاجوز⁶، أو الحكور⁷، أو حاكوزة⁸، أو لحاكوز⁹، بنطق حرقى الجيم والكاف جيما مصرياً، أو الحوز، هكذا بلا جيم ولا كاف، وهذا الاستعمال الأخير هو السائد لدى قبائل جبال إلى اليوم.

تحل هذه المناسبة ليلة الفاتح من يناير¹⁰ حسب التقويم الفلاحي، الموافق لـ 13 من الشهر نفسه حسب التاريخ العجمي¹¹؛ علماً أن كلمة يناير ذات أصل أمازيغي، ومعناها: أول العام.. لذلك يسمونه أيضاً إناير¹²، وكذلك ينير¹³. لذا، فاستحضار هذا اليوم له ما يبرره؛ إذ هو إعلان عن بداية عام جديد.

كان الناس وما زالوا ينتظرون هذه المناسبة السنوية، ويستعدون لها استعداداً استثنائياً، يليق باستقبال

يجتهد الفلاحون في أعمال الحرث، بدءاً من منتصف أكتوبر، وطيلة شهري نونبر ودجنبر؛ قلوبهم ظمأى، والتوجس حاضر من أن تقلب الأجواء، وتهب الرياح الشرقية الجافة.

وسواء سقط المطر بانتظام أم بغير انتظام، تبدأ درجات الحرارة في الهبوط تدريجياً، لتبلغ مداها مع حدوث الانقلاب الشتوي، قبل أن يتحول البرد إلى زمهرير معلناً انطلاق أربعينية الليالي الشتوية يوم 12 دجنبر / 25 دجنبر العجمي²، ومن ثمة انتهاء أشغال الحرث تماماً.

يُعبّر عن أربعينية الليالي باستعمال الليل لأنه يكون أشد برداً من النهار³، علماً أن النهار نفسه يكون بارداً جداً، سيما صباحاً، إلى حد أن الماء، في البرك، يبلغ درجة التجمد، في وقت يكتسي الفضاء غطاء من الضباب الكثيف، الصاعد إلى مدارج السمو، حيث ترصعه السماء بالغمام، فيظلم الجو نهائياً؛ ولا تجد الشمس مخرجاً من بين السحب؛ تود هي نفسها لو جرت النار إلى قرصها، من هول الزمهرير. وخلال هذه الليالي «يموت كل ما ليس له عظم من الحيوانات»⁴، بل إن ألوان البشر أنفسهم تتغير، كما تنشف الأبدان، ويجمد الريق في الأشداق، والدمع في الآفاق، ويتسرب البرد ليستقر في العظام والأكباد؛ لذلك يحضن الفلاحون مواشيهم، كما يحضنون أنفسهم وأبناءهم، فلا تبث في العراء.

زد على الزمهرير، يعيش الناس، في هذه الليالي الأربعينية، مرحلة عصبية جداً؛ لأنهم دفنوا في الأرض جل ما إدخروا من حبات الزرع، ولم تعد لهم مشاغل تدبر عليهم مداخيل عاجلة. لذلك لا نعجب إذا وصفها الناس بكلام معبر جداً عن واقع الحال، هو: «عنق العام»؛ تستطيع خلاله أن ترى الفقريديا، دون استحياء، على وجوه الناس، مصحوباً بالخوف والتوجس، والعيون تراها ملتصقة بالأرض، بينما القلوب تنبض مع نبض البراعم والبتلات، تحصي حبات المطر، تخشى أن تقل رحمة السماء فيأتي الجفاف على الأخضر واليابس.

ساخن موضوع فوق نار هادئة، فيمجرد ما يصب الخليط السائل فوق الإناء تعلوه فقاعات سرعان ما تتحول إلى ثقب تميز الفطيرة عن باقي الفطائر، هذا بالنسبة لـ «حرطيطا»¹⁹. أما أكلة «ثموياز» فتصنع من حبوب القمح، تنقى بالغريال ثم ترطب في الماء، ثم تجرش بالمدق، ثم تدرى بالطبق وأخيرا تطفى في إناء من فخار فوق نار هادئة مع عدم التوقف عن التحريك، حرصا على جودة الأكلة²⁰.

للمقارنة نورد، هنا، نصا لإدمون دوتي، تكلم فيه عن عادات القبائل المغربية جنوب نهر أم الربيع، بهذه المناسبة، جاء فيه: «يعد الرحامنة في إنّاير... أكلة الدشيشة بالزيت... ومن عاداتهم كذلك أن يطعموا العصيدة، وهي أكلة ثقيلة يعدونها من دقيق الشعير... وأما أهل حاحا فالعادة عندهم أن يطعموا «تاكلة»، الاسم الأمازيغي للعصيدة، بالزبدة والعسل، وأما فقراؤهم فيجعلون معها زيت أركان، وكذلك يتناولون عسلا قويا ويشربون اللبن»²¹. بينما جرت العادة في دكالة، حسب مصدر آخر، أن يتناول الناس بالمناسبة طعاما مصنوعا من القمح المغريل يسمى: «خرير»²².

ثمة أمر آخر له علاقة بهذه الأكلة هو أن المرأة الزروالية، قبل أن تغادر المطبخ لتقديم الدشيشة عشاء لأسرتها، لا تنسى أن تخص الحكور بحصتها منها، لذا تضع فوق أحجار الكانون، الذي طبخت فيه الأكلة، ثلاث لقيمات، بعدد الأحجار التي يتكون منها.

زد على الدشيشة، تحضيرة كل بيت، بعد العشاء، في قبيلة بني زروال وغيرها من القبائل الجبلية شمال المغرب، قفة، يسمونها: طبق الحكور، وقد ازدانت بشتى أنواع الفواكه الجافة، من زبيب وتين، ولوز، ورمان جاف، وجوز. «ويشترط أن يكون [الطبق] ممتلئا إلى حد الفيضان»²³، تضع المرأة الطبق بنفسها أو يضعه من يقوم مقامها من الإناث، وسط أفراد الأسرة، ثم توزع المحتوى بنفسها بالتساوي بين الكبار والصغار، ذكورا وإناثا، ثم تأخذ من كل فرد بعضا من حصته بدعوى أنه حق الحاكوز²⁴.

العام الفلاحي الجديد، سيما بتوفير المواد الضرورية لتحضير الأطعمة¹⁴، ثم يحتفلون بها، رغم تبدل الأحوال، ويمارسون فيها، إلى اليوم، شعائر وطقوسا خاصة جدا لا تمارس إلا في «نهار الحكور»¹⁵.

يبدوون هذه الشعائر وتلك الطقوس، بعد غروب شمس النهار المذكور، حيث يحرصون على تحضير «عشاء إنّاير»، أو «عشاء الحكور»، المتمثل في أكلة تسمى: الدشيشة؛ المصنوعة من الشعير المدقوق في المدار الشتائي، أي ثمانية أيام قبل حلول إنّاير¹⁶. تطبخ الأكلة بالماء والملح، وبعد أن تصب في صحن كبير، يضاف إليها زيت الزيتون، لتكون عشاء لأفراد الأسرة جميعا؛ يأكلون حتى يشبعون جيدا، ويتركون منه للحكور نصيبها.

مما لا ريب فيه أن الأمر، هنا، لافت، لأن الناس، في هذه الجبال، حينما يحتفلون في مناسبة كهذه يحضرون طعام الكسكس؛ لكنهم يتخلون عنه نهار الحكور، كما أن تفسيرهم معبر وعجيب، دوتته باحثة معاصرة، في سياق كلامها عن الموضوع نفسه، في مدينة جبلية شمال المغرب، جاء فيه: «من خصائص هذا الاحتفال في تطوان أن لا يقع تبخير الكسكس مثلا، تشاؤما من عملية التقفيل التي تخضع لها طنجرة التبخير، عسى أن لا تقفل على الناس أبواب الرزق خلال السنة الجديدة»¹⁷. ومن المفيد أن نستحضر، في هذا الصدد، ما رواه إدمون دوتي (Edmond DOUTTE) أن يوم إنّاير يتفرد بخاصية، وهي أن الناس فيه لا يطبخون شيئا يلزم فيه استعمال الكسكاس والبُرمة¹⁸. ومما لا شك فيه، أننا سنتذكر بالمناسبة، أيضا، المثل الشائع الذي يقول: (والله ما قُفّلت لا فُورّت).

سيرا على هذا النمط، «لعل أشهر أكلة ترتبط بمناسبة حلول السنة الجديدة أو السنة الأمازيغية بقبيلة إبقوين [في جبال الريف، شمال البلاد]، هي أكلة «ثموياز»، و«حرطيطا» كما تسمى محليا، والمعروفتان، على التوالي، بـ «ثيغواوين» و«البغريير» لدى القبائل الأخرى. تصنع الأكلة الثانية من دقيق القمح الصلب المهيا على شكل عصيدة سائلة يفرغ مقدار منها في «أنخّام» أو «أمسّخار» [يعني بهما إناء من فخار



طبق الحكوز

عجفاء ماحلة»²⁶. كما «... يجعل الشياظمة كرات من تلك العصيدة في العراء خلال الليل، ليتعرفوا كيف تكون سنتهم الفلاحية»²⁷.

ثمة أمر آخر لاقت للالتباه، يعتبر ثالث الطقوس المميزة في ليلة الحكوز من الليالي الشتوية في جبال بني زروال وما والاها من البوادي، يتعلق بالأطفال الصغار؛ فإثناء العشاء لا يكف الآباء عن حث أبنائهم على الأكل جيدا من الدشيشة، ويرددون على مسامعهم أن الحكوز ستأتي ليلا لتتفقدهم، وقد تشق بطن الذي لم يملأ معدته جيدا، وتضع فيه التبن ثم تخطئه. لذلك يذهب الأطفال إلى الفراش، وهم يترقبون حضور الحكوز وفي أذهانهم أنها مخلوقة ليست من بني البشر ولا من الجن، وأنها تشبه: الغولة، لكنهم يستسلمون للنوم، خصوصا وأن الأجواء باردة والليل طويل جدا. وكلما استيقظ أحدهم صباحا سارع إلى الكشف عن بطنه، وكم تتملكه الرهبة حينما يجد سرته ملطخة بسواد الفحم، كدليل على أن الحكوز مرت من هنا، وأنها راضية عنه، دون أن يدري أن الأم هي التي فعلت ذلك به. والقصد كل القصد هو اعتقاد الآباء أنفسهم أن الأطفال إذا سبغوا ليلة الحكوز لن يجوعوا طيلة ليالي السنة²⁸.

بينما ينام الصبية، يكون للشبان، أي الأطفال القُصَّي دون غيرهم من الذكور الشباب البالغين أو الشيوخ المسنين المُوقرين، يكون لهم موعد مع ليلة صاخبة؛ تبدأ بعيد غروب الشمس، بإشعال الشعل،



قفة مملوءة بالجوز المسمى محليا: (الكركاع)

قبل خلودها للنوم، تنصرف ربة البيت إلى المطبخ مرة أخرى، فتعجن ما تراه كافيا من طحين للفظور، وتضع ما يناسب من الحمص في إناء من الماء بقصد ترطيبه، كما تترك العجين يتخمّر في انتظار الصباح. في الوقت نفسه، يأخذ رب الأسرة مقدار ثلاث لقيمات من الدشيشة، ويلصقها على عارضة الباب الكبير، اعتقادا منه أنها الدليل على أحوال الطقس خلال الشهور الثلاثة الموالية؛ فكل لقمة، في رأيه، ترمز إلى شهر من تلك الشهور: يناير، فبراير، مارس. وكله أمل، حينما يتفقد صباها، أن تكون قد جادت ببل وفير، لأنه علامة على المطر الوافر، وسنة فلاحية إيجابية.

للمقارنة، هنا، كذلك، يخبرنا السابقون أن «الناس ليلة فاتح يناير [الفلاحية، من دون شك، في أزموير وضواحيها الممتدة على ضفتي أم الربيع في سهول دكالة والشاوية، يتناولون أكلة] الدشيشة بالزيت ويأخذون قليلا منها ثم يضعونه فوق الخيمة، فإذا وجدوا في الغد أن رطوبة الجو قد أفسدت ما وضعوه على الخيمة، استبشروا بذلك واعتبروه علامة على أن «الصابة» ستكون جيدة، وإذا كان الأمر بالعكس، تطيروا منه وانتظروا سنة تُندر بالجفاف»²⁹. كذلك، يفعلون في الرحامنة، حيث «يصطنعون كرة من تلك الدشيشة يضعونها فوق الخيمة في ذلك اليوم؛ إن أير نفسه، ثم يعودون ليروها في اليوم الذي بعد، فإذا وجودها قد تبللت وترطبت كانت علامة على أن السنة الفلاحية ستكون جيدة، وإلا كانت علامة على أن سنتهم ستكون

البيت هو الضاوية، يقولون، باللهجة الجبلية :

عمتي الضاوية ضوي علينا

من الجبل احنا جينا

عمتي الضاوية مرا مزينا

مترضاشي تردنا بلاشي

إنه مدح لربة البيت، وهم يفعلون معها مثل غيرها، مهما كان اسمها، لتكون كريمة معطاء. وكلما فعلت مدحوا صنيعها بأهازيج إضافية، كما في قولهم:

باينو أباينو باينو يا باينو

باش تعيد هاد الدار بالحوالي لشقر

والزيب والكوار

إنهم، هنا، يتمنون لأهل الدار كلهم عيدا سعيدا، وأن يكون احتفالهم بشاة وزيب وتين... تعبيراً عن الخير والرفاه.

أما في حال عدم الاستجابة، تنصرف الفرقة، لكنها تنسحب على إيقاع السخرية من أهل البيت. واللافت، هنا، أن الفرقة تخاطب، في هذه الحال، رب البيت وليس الزوجة؛ فمثلاً إذا كان صاحب البيت الذي لم يقدم للفرقة شيئاً اسمه عبد السلام، يصدحون بهجوه، مرددين:

عمي عبد السلام لا بس سلها

سيفة دلها

فالجملّة الأخيرة هنا: (السيفة دلها)، هي المعبرة، وتعني أن وجهه لا يليق به الفرح.

وإذا كان اسمه الخمار على سبيل المثال، يقولون:

عمي (الخمار) أها طاح فالبير أها

شكون جبده أها أنا جبده أها

بالصبيع استيتو أها

وأما إذا كان المحصول الذي جمعه، في ليلتهم كلها قليلاً، فهم لا يترددون في التعبير عن خيبة أملهم بكلام مناسب، كقولهم:

نسميها هنا (الشعالات)، والجري بها في فرح وسرور، دون اتجاه محدد، كل واحد يحاول أن تدوم شعيلته أو لنقل (شعالاته) ملتهبة مضيئة أكثر من أقرانه، ثم بعد العشاء يبدأ الاحتفال بالغناء، المسمى هنا (باينو)، وهو طقس يكتسي أهمية كبيرة حتى أنه في بعض المناطق يطلق على الحكور اسم (باينو) من باب تسمية الكل بالجزء²⁹. توضيح ذلك أن أولئك الشبان، يشكلون، في كل حومة، فرقا، كل فرقة تتكون من عازف ناي أو أكثر، وضارين على الدفوف، ومرافقين لهم يساهمون في الغناء، وبعضهم يحمل أدوات الإنارة، إذا كانت الليلة مظلمة، ثم يبدأ أفراد الفرقة في الطواف على الأبواب، وهم يرددون أهازيج عنوانها: باينو. وحريتها:

باينو أباينو باينو يا باينو

باينو دالجبل حلو ومزيون

وخوتي لا تخفوشي انا معكم قد باباكم

وقولهم: «باينو أباينو» هو تهنئة من أفراد الفرقة لأنفسهم ولبعضهم البعض بالمناسبة. ولعل لكلمة (باينو) صلة قوية ب: (ماينو)، علماً أن (أسكاس أماينو)، بالأمازيغية، معناها: عام سعيد، وقد وردت، وتكررت، في أحد المراجع هكذا: (بيانو)³⁰.

ومن ثمة فقولهم: «باينو دالجبل حلو ومزيون» هو وصف، وفي الوقت نفسه، رجاء أن يكون احتفالهم هذا حلوا وجميلاً. أما القسم الأخير فقيه حث على إكمال الطواف دون خوف.

وهكذا، يستهلون جولتهم، وهم يرددون تلك الأشعار، وأشعاراً أخرى، لمجرد الاستئناس من قبيل قولهم:

جوج حجيات شريق شريق

هما للطريق وحنا للطريق

باينو أباينو باينو يا باينو

حتى إذا بلغ الموكب باباً من الأبواب ارتفعت الأصوات بالأهازيج، وأبدع المنشدون من الكلام جميله. فعلى سبيل المثال إذا صادف أن كان اسم ربة



الخبز المرصع بحبات اللوز والزبيب والجوز

3. السفنج محشو بالسردين³³، وهي أكلة مستعملة كثيرا في هذه القبيلة دون غيرها من القبائل المغربية، حيث يصير السمك حشوة داخلية مستترة بالمرّة في بطن ذلك الكعك المحلي المقلي بزييت الزيتون، وهي أيضا الأكلة الأكثر تميزا في مائدة الحكور في هذه الجبال والفجاج الزروالية. ولا شك أن هذا الطعام له دلالاته، كما الدشيشة، والفواكه الجافة.

أسباب ودلالات الاحتفال :

بم نفسر هذه الشعائر والطقوس ؟ نستهل محاولة الإجابة بالإشارة إلى أن نهار الحكور، يصنف في مصادر مغربية قديمة، ضمن أعياد النصاري، على اعتبار أن «اليوم الأول من يناير.. [هو] سابع المسيح عليه السلام»³⁴. من ثمة، وقف الفقهاء، منذ وقت مبكر، موقفا مناهضا لما كان يجري من طقوس بالمناسبة باعتبارها بدعة لا يقبلها الشرع، على نحو قول أبي بكر الطرطوشي (ت. 520 هـ / 1126 م): «ومن البدع اجتماع الناس بأرض الأندلس... على إقامة (يُنِير) بابتياح الفواكه كالعجم، وإقامة العنصرة، وخميس أبريل، بشراء المعجنات والإسفنج المتبدعة



الحمص المَحْمَص

النجوم طحطح
الحال أصبح
وذي طوالو
عيني أحوالوا
وعلى والنوا

والقصد، كل القصد، من مواكب «باينو» الغنائية وإنشادياتها هو إضفاء مسحة من المرح والاحتفالية على ليلة (الحاكوز)، أما في أن تكون سائر الأيام والليالي، على منوالها، سعيدة، وأن يمتلئ طبق (باينو) كما امتلأت مائدة ليلة الحاكوز³⁵، حتى يعم الخير العام كله.

يتواصل الاحتفال في اليوم الموالي، بل يكون هو محور أيام أسبوع الحكور كلها، ففي صباحه يستيقظ الكبار باكرا، وتحرص ربّات البيوت على تحضير أطعمة متميزة جدا، وأن تكون بكميات وافرة.

تتضمن هذه الأطعمة فيما يلي :

1. الحمص على أن يكون مُحمصا، بحيث يطبخ في مقلاة من فخار فوق نار الكانون ثم يخلط بزيت الزيتون ويرش بالثوم والكُمون، قبل أكله³⁶.
2. الخبز المطبوخ في مقلاة من فخار فوق نار الكانون، وليس في الفرن. وما يميزه، أيضا، أنه يكون مرصعا بحبات الزبيب واللوز والجوز.

تعود بأصولها إلى العصور القديمة»⁴¹. كما أكد البشير الفاسي على أن أهم ما في تلك العادة هو إعداد المأكّل، وركز بدوره على مأكّل لا تطبخ كثيرا في الأيام العادية، ولا تجتمع كلها إلا على مأدبة الحكور. زد على هذا وذلك، إن الهدف الأساسي من الاحتفال، اليوم وقبل اليوم، هو أن تكون الأطعمة وفيرة، حتى في البيوت الفقيرة، وأن يأكل أفراد الأسرة، وخاصة الأطفال، حد الشبع، لذلك شاع قول وجرى مجرى الحكمة، مقاده: إن من لم يشبع نهار الحكور لن يشبع طول العام⁴².

يعني هذا أن الاحتفال له علاقة وطيدة جدا بالمأكّل، التي يحاط تحضيرها بهالة من الطقوس؛ أصولها متوارثة، دون شك، وضاربة في أعماق التراث القديم، لعلها تعود إلى زمن سحيق. وهذا ما نبه إليه بعض الباحثين في قوله: «هناك، أيضا، احتفال فلاحي يسمى النائرة [حاكوزة]، وهو من أصل روماني عتيق»⁴³. بل ذهب بعض الباحثين إلى القول بأن أصلها أقدم من العهد الروماني بكثير، علما بأنها كانت سائدة عندما وطأ الفنيقيون أرض شمال أفريقيا، كما أنها، مثل غيرها من الشعائر الزراعية الأمازيغية، منبثقة من أفكار محلية، نشأت مع نشوء المجتمع الزراعي في بلاد الأمازيغ⁴⁴.

وقد ظلت تلك الطقوس محفورة في الذاكرة الجمعية للمزارعين أو الفلاحين بشكل عام، طالما أن العمل الفلاحي هو عصب عيشهم، لأن الغاية الكبرى من ذلك الاحتفال بتلك الطريقة هو أن يتيسر المحصول الوافر، ويتحقق الشبع طول العام، كما في نهار الحاكوز.

معناه، أن الخوف من مردود ضعيف ظل الهاجس الأكبر في حياة الفلاحين. من ثمة، ظلت الجهود المبذولة، مهما بلغت، تحتاج للمباركة. ومن هنا جاء الاحتفال بالحكور، مثل كل الاحتفالات الرمزية، ذات الطابع العتيق جدا، والتي تحدث إلى يومنا هذا في عدد من الأماكن التي استوطنها الأمازيغ، حتى التي رحلوا عنها.

إذن، الهدف من الاحتفال بالحكور هو التأثير على المحصول، من خلال تقديم القرابين للسماء عسى أن يتجدد اللقاء بين مصدري الإنتاج: الأرض والمطر،

وخروج الرجال جميعا أو أشتاتا مع النساء مختلطين للتفرج»³⁵. وسار الأمر على هذا النحو حتى في الفترة المعاصرة. نقول هذا الكلام استنادا إلى تفسير محمد البشير الفاسي، المتوفى عام 1930م، جاء فيه: «توجد بها [يعني، قبيلة بني زروال، حيث قضى فترة مهمة قاضيا] بعض عوائد لا مستند لها في الإسلام، لكنها قليلة، ولعلها من آثار المسيحية التي كانت منتشرة في جبال غمارة زمان الفتح الإسلامي، من ذلك الاحتفال برأس السنة الشمسية (الحكور)، وهو المعروف عند الفرس بالنيروز»³⁶، فإنهم يحتفلون به احتفالا خاصا، يعدون فيه المأكّل ويعقدون الاجتماعات للتزاور بينهم ومبادلة التهاني، ومن المأكولات المخصصة عندهم، لذلك اليوم، السفنج محشو بحوت السردين»³⁷. أما إدمون دوتي فقد وجد في طقوس الاحتفال بالحكور ما يشبه العادة الجارية في القرى الفرنسية أثناء أعياد الميلاد، واحتفال الشرقيين أيضا بميلاد المسيح، وأضاف قائلا: «وهناك، بطبيعة الحال علاقة وثيقة بين إناير ومولد عيسى عند المسلمين»³⁸.

إلى ذلك، أخبرنا الحسن الوزان أن أهل فاس كان من عادتهم أن يأكلوا الخضار السبع لا للاحتفال بالأول من يناير العجمي، بل يطعمونها في أعياد الميلاد (25 جنبر)³⁹. ومما كتبه في هذا الصدد، قوله: «لا تزال بقايا من بعض الأعياد التي خلفها المسيحيون، ينطق فيها الناس بكلام لا يعرفون له معنى. ففي ليلة ميلاد المسيح يأكلون نوعا من ثريد مصنوع من خضر متنوعة كالكرنب واللفت والجزر وغيرها. ويطبخون عدة أنواع من الخضر مجمعة على حالها دون تقطيع، كالفول والحمص وحبوب القمح، ويأكلون هذا الطعام، في تلك الليلة، كما لو كان حلوى لذينة، ويضع الأطفال في اليوم الأول من السنة أقنعة على وجوههم ويتوجهون إلى الأعيان يطلبون منهم الفواكه، وهم ينشدون أغانيهم الصيبانية»⁴⁰.

كما ارتكز إدمون دوتي في التأكيد على أن عادة الحكور ترجع إلى ما قبل انتشار الإسلام على طبيعة الأطعمة التي تسود في البيوت يومئذ، كما في قوله: «ولما كانت عصيدة الحبوب أكلة ضاربة في القدم بطبيعة الحال، فإن في هذا الأمر ما يشهد على أن هذه العادة



(ككلة موت الأرض) - بيض وحليب وسمن.

الزراعي، شبيه بإخصاب المرأة؛ وهذا ما يفسر أيضاً، الاعتقاد الشائع، إلى الآن، أن الأرض التي تباركها المرأة من خلال زراعتها تعطي منتوجاً أفضل⁴⁸. وهذا ما يجد علة، كذلك، في كون المجتمع الزراعي القديم مجتمعاً أميسياً، يعني أن السيادة فيه كانت للربة الأثني، خلاف المجتمع الرعوي أو المعتمد على القنص والصيد الموصوف بأنه مجتمع أييمي؛ أي تكون فيه السيطرة للرجل، ويكون الرب الأول مذكراً⁴⁹. منطوق هذا الكلام هو أن الاحتفال المسمى الحكور ما هو إلا بقايا الطقوس سادت في المجتمع الزراعي قديماً⁵⁰؛ طقوس يستحضرها الناس اليوم، في القرى المغربية كما بالمدن، تقليداً للسلف، دون أن يدركوا مدلولها الأصلي بوضوح، والذي هو إخصاب الأرض بالمطر أو حدوث التزاوج المقدس بينهما أملا في رزق جيد ووفير، في وقت كانت زراعة الأرض مصدراً أساسياً للعيش.

إلى ذلك، لعل الغالب الأكبر عن مائدة الحكور التقليدية، بكل طقوسيتها، كما هو الحال في القبيلة الجبلية الزروالية، إلى اليوم، هو لحوم الحيوانات جملة وتفصيلاً، علماً أن نحر الأضحيان غالباً ما يكون هو القران المناسب، والأكثر حضوراً في الاحتفالات بشتى أنواعها⁵¹، لكن في الحكور لا نجد سوى لحم السمك، وما يرافقه من صنوف أخرى معينة من الطعام ذات الأصل أو المنشأ النباتي تحديداً، بل إن اختيار السمك وطبخه محشواً في العجين لمثير حقاً. لكن العجب يخفت إذا ما علمنا أن الأمازيغ في تاريخهم القديم قدموا، إلى

فتحيا الأرض من جديد بعد موتها وتعطي الإنتاج المأمول؛ من باب الاعتقاد أن المحصول هو نتاج زواج بين عنصر أنثوي هو الأرض وعنصر ذكري هو المطر، وعندما يعطي هذا الزواج نتاجه، فإن الأرض تموت مع الحصاد، لذا وجب التنظار زواج جديد، في حالة القيام بالطقوس والممارسات التي تؤمن إحياءها، على رأس كل سنة، تبعاً للعادات والتقاليد الأمازيغية القديمة⁴⁶.

في هذا الصدد بالذات، نشير إلى أن فترة «الليالي» الشتوية تنقضي بعد نهار الحكور بقليل، وذلك في 20 من شهر يناير الفلاحي الموافق لـ 2 من شهر فبراير العجمي، مُبشرة باقتراب فصل الربيع الذي يبدأ يوم 15 فبراير الفلاحي / 28 فبراير العجمي.

في أواخر الربيع، يحتفل الناس، في قبيلة بني زروال بمناسبة أخرى، ينطقون حروفها مُدغمَةً، هكذا: «مَوْتِ لارض»؟ هل تدري معناها؟

لك أن تخمن. لكن لا تسرح بعيداً، فالمسألة لها صلة وثيقة بالحياة والأرض. إنهم يقصدون، بكل بساطة: موت الأرض⁴⁶. وتاريخ موتها هنا يوافق حلول يوم 16 ماي فلاحياً. دليلهم على ذلك أن القشرة الأرضية تجف، وتصل حدا يصير من العبث زراعتها بعد هذا التاريخ، إلى حين. وهي، في الوقت نفسه، إشارة إلى استهلال فصل الصيف الذي يحل بشكل رسمي في اليوم الموالي، الموافق لـ 17 ماي الفلاحي أي متمه العجمي⁴⁷، معلناً إمكانية الشروع في حصاد الزرع، ولو كانت أعواده لا تبدو عليها علامات اليبس، كما في قول ماثور محليا: «في ماي وحصد الزرع ولو يكون فليو»، تشبيهاً له بالنبته العطرية الشهيرة في تلك الفترة من السنة حيث تكون يالعة. وبالمناسبة يحتفل الناس، يوم 17 ماي، احتفالاً خاصاً، يحضرون فيه طعماً متميزاً، يودعون به الربيع ويستقبلون الصيف، وهو: البيض المسلوق مع السمن والحليب.

واضح، إذن، أن احتفال الحكور بطقوسه المتميزة، يستمد جذوره من التراث الديني القديم. ويتمحور كله حول فكرة إحياء خصوبة الأرض على رأس كل سنة. علماً أن التصور القائم لخصب الأرض، في الضمير

الخلاصة، نجملها في عنصرين اثنين:

إن الحاكوز أو أنابير، في الأصل، عيد، كغيره من الأعياد الفلاحية، التي يحكمها التقويم الشمسي، بل تعد من الأعياد الشمسية الضاربة في القدم؛ مارس خلالها الفلاحون طقوساً تثير من التساؤلات أكثر مما تجيب عنها، لكنها ليست فرجوية ولا للتسلية قطعاً، بقدر ما هي شعائر قربانية استعداداً لموسم زراعي جديد يحتاج للمباركة، وفرصة يتقرب فيها الفلاح بقوة من السماء، ويجدد الموعد مع الأمل.

إن الحاكوز، اليوم، صارت عادة من العادات، التي بقيت بعض طقوسها مرعية عند الفلاحين في المغرب، رغم تبدل الأحوال والعقليات، وتغير سبل الحياة وتعدد موارد العيش، لتقيم البرهان على مدى تجذر الأعراف في المجتمع الفلاحي، ولتؤكد على أن الثقافة تظل مصاحبة للإنسان، لا تنمحي، ولكنها تتكيف مع تبدل الأحوال.

جانب قوى الطبيعة من جبال وصخور ومياه، السماء والكواكب والنجوم⁵²، كما قدسوا الحيوانات مثل النعام والكبش والثور والأسد والفيل⁵³، وقدسوا الأسماك أيضاً⁵⁴. ولعل الخصوصية التي يتميز بها السمك عن غيره هو أنه حيوان يعيش في الماء، وحاجة الأرض، كل الحاجة، إبان الليالي الشتوية، وما يعقبها من ليال، هو للماء أكثر من أي شيء آخر، وليس ثمة أقوى قربان يمكن تقديمه للسماء لتجود بالمطر من مخلوق يكون مائياً، وليس ثمة أروع من قربان يقدم محفوظاً في لفيف نباتي. كما يمكن أن نستغل هذا المعطى لنرى فيه بقايا طقس من طقوس مغربية عريقة، ساد كذلك في مصر وبلاد الرافدين، حين كانت تقدم عروس رمزية لإله المطر حتى يتكرم بإرواء الأرض وتخصيبها لإنبات النبات، على أساس أن رب الخصوبة والتكاثر وتحديد الحياة، لا يقوم بعمله إلا إذا التجأ إليه عباده بالصلوات والهدايا وتقديم العروسة التي تمثل هنا السمكة، واللافت أن هذه العملية كانت تحدث، في مناسبات محددة، منها الانقلاب الشتوي نفسه⁵⁵.

الهوامش

1. راجع: محمد بن سعيد المرغيثي، الممتع في شرح المقنع، تصحيح المنذر عبد الرحمن، نشر المكتبة العصرية، بيروت، 2009 هـ/ 1430 م، ص 40. علماً أن محقق الكتاب استبدل حرف الراء في اسم المؤلف بالزاي، هكذا: المرغيثي، وهذا سبق قلم.
2. السنة العجمية، ويقال لها الشمسية حسب ما ورد في المصادر القديمة. راجع: المصدر نفسه، ص 25. وهو الذي يوافق التقويم المعروف بالميلادي.
3. عنون محمد غازي الحاجي، كتابه بهذا المثل: خروج السمايم نقايم وخروج الليالي نعايم، الأمثال الشعبية بمنطقة الدار البيضاء والشاوية حسب مواسم السنة الفلاحية، دار اقرأ للطباعة والنشر، يونيو 2015 م. وراجع المرجع نفسه: ص 24.
4. محمد بن سعيد المرغيثي، الممتع في شرح المقنع... مصدر سابق، ص 36.
5. المصدر نفسه، ص 30، 38.
6. حسناء محمد داود، تطوان، سمات وملامح من الحياة الاجتماعية، مطبعة الخليج العربي، منشورات كتب مكتبة سلمى الثقافية / منشورات مؤسسة محمد داود للتاريخ والثقافة، تطوان، 2019 م، ص 255.
7. محمد البشير الفاسي، قبيلة بني زروال: مظاهر حياتها الثقافية والاجتماعية والاقتصادية، مطبوعات إفريقيا الشمالية التقنية، الرباط، 1962 م، ص 13.
8. [إدوارد ميشو بيلير]، مدينة أزموور وضواحيها، من سلسلة مدن وقبائل المغرب، ترجمة وتعليق محمد الشياظمي الحاجي السباعي، مطابع سلا، 1989 م، 125، هامش (*). حسناء محمد داود، تطوان... مرجع سابق، ص 255.
9. عبد العزيز طليح، إيقوين: نبش في الذاكرة: دراسة إثنوغرافية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 2016 م، ص 94.
10. محمد بن سعيد المرغيثي، الممتع في شرح المقنع... مصدر سابق، ص 30.

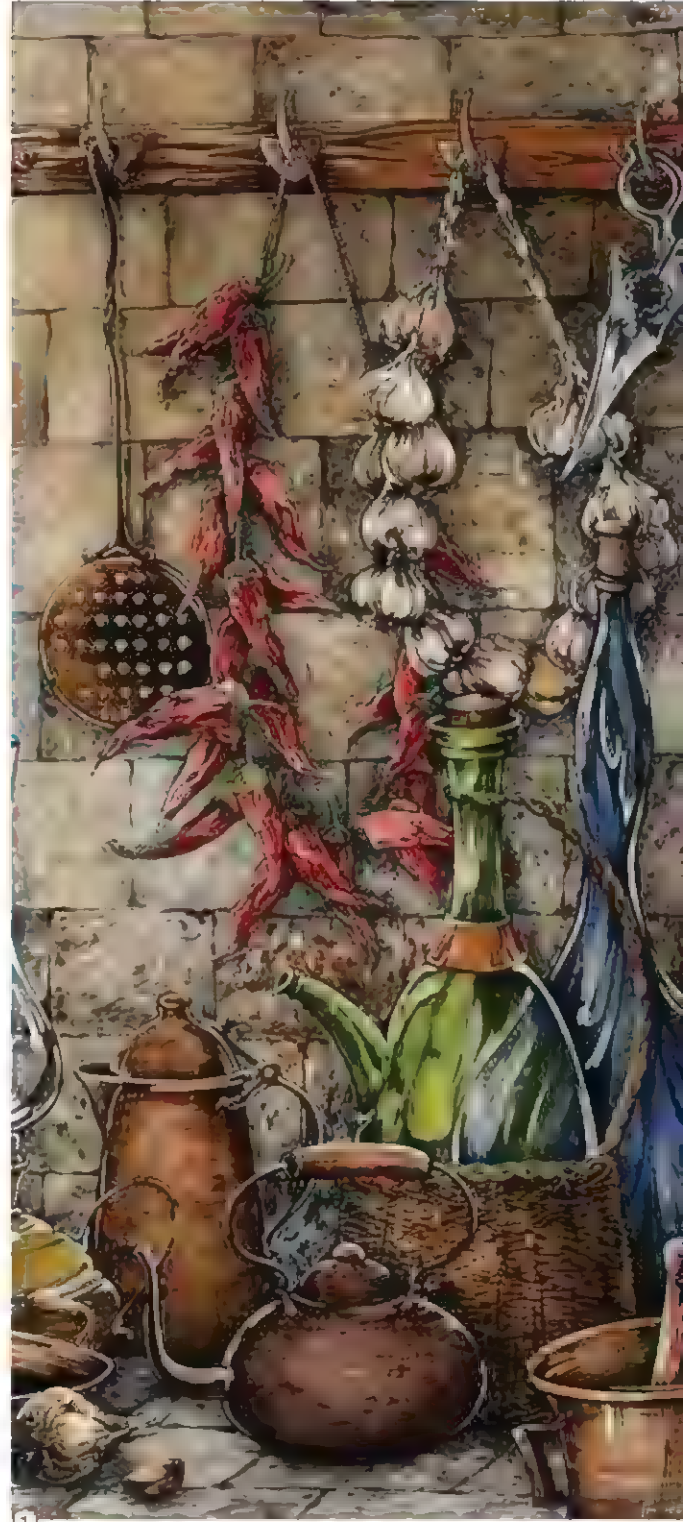
د. رضا بن تامي - الجزائر

الطب الشعبي والمقدس في الثقافة الشعبية العربية: قراءة سوسيو-انثروبولوجية في قوة المكانة

إن وصول الطب الحديث ذروته من التطور، هذا لا يعني أنه قضى على الطب الشعبي، لأن هذا الأخير بأبعاده التقليدية مازال منغمسا في الذات العربية، حيث يلاحظ على الكثير من الفئات اقتناءها للنوعين الحديث والشعبي وهذا ما تؤكد نتائج الدراسات الامبريقية، التي تقرر استمرارية الطب الشعبي في العلاجات المختلفة.

يدخل الطب التقليدي ضمن سجل الثقافة العالمية القديمة، إذ لا تكاد مدينة أو قرية تخلو منه، فهو ظاهرة قديمة تضرب بجذورها في أعماق التاريخ البشري، كما أنه يمثل حقا لا تعمل فيه المرجعيات الدينية، الثقافية وحتى النفسية عملها.

تماما كما في باقي الظواهر الإنسانية والاجتماعية، الطب التقليدي هو حقل خصب للدراسة والبحث وفي هذا الفصل



هناك ثلاثة تقسيمات وأنماط من الطب تمارس الآن على امتداد العالم:

الطب البدائي médecine primitive؛

الطب الشعبي médecine populaire؛

الطب الحديث médecine moderne .

وهناك بين المستويين : الأول والثاني أي بين الطب البدائي والطب الشعبي أوجه للشبه وأوجه الاختلاف فمن أوجه الشبه، أنهما يشتركان في عناصر شائعة من المواد العلاجية، أساليب وطرق العلاج، والنظرة للعالم. أما فيما يتعلق بأوجه الاختلاف، فإنه على الرغم من أن النمطين يتقاسمان معاً النظرة للعالم ووسائل العلاج وخاصة في الجوانب السحرية فإنهما يختلفان في السياق الاجتماعي والثقافي، إذ أن الطب البدائي هو النمط الطبي الوحيد المعروف في داخل الثقافة، بينما الطب الشعبي يحتل مكانة ويوجد جنباً إلى جنب مع الطب الرسمي وهو الطب الحديث، كما يجب ألا تنسى نقطة هامة وهي: أن الطب الشعبي أو البدائي في وسائل وأساليب علاجية مستمدة من المحاولات المتكررة عن طريق التجربة والخطأ.

تاريخ الطب الشعبي :

من المؤكد أن التطور الحاصل في الطب لم يحدث دفعة واحدة وبشكل واحد، بل حدث وفق تسلسل زمني معين وعن طريق المحاولة والخطأ. فالطب له تاريخ تماماً كما للناس تاريخهم أيضاً، فالإنسان الأول شعر بحاجة إلى الطب فسلم بكل ما أوحى عليه عقله عن طريق محاكاة للطبيعة وهذا عن طريق تجارب عديدة وطويلة. فلجأ في بداية الأمر إلى عبادة الأوثان معتقداً بأنها تطرد الأرواح الشريرة والتي هي مصدر الأمراض كما أوضحه «مالينوفسكي» في دراسته لمكانة ودور الأسطورة في بسيكولوجية البدائيين حول قبائل التروبرياندي في غينيا الجديدة، بأن الأوثان هي الشافي الوحيد ويكون شفاؤها بالدرجة الأولى سيكولوجيا.

سنحاول التطرق إلى تاريخ الظاهرة عبر المجتمعات التي مرت، كذلك نتطرق إلى ماهية الطب الشعبي وأهم مظاهره وأنواعه والعناصر المفاهيمية المتعلقة به، بالإضافة إلى المعالج أو الفاعل الرئيسي وعلاقة الطب التقليدي بظاهرة المقدس.

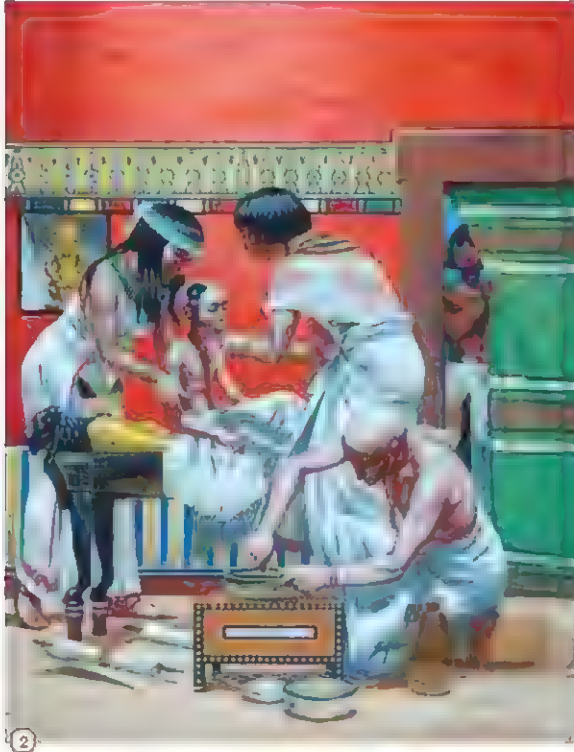
تعريف الطب الشعبي :

يعتبر «يودر» Don yoder أن الطب الشعبي عنصر من الفلكلور، يوجد في ثقافات يذهب التقليد بين بيئة صالحة لنموه وازدهاره، بالإضافة إلى المناطق الجبلية المنعزلة التي لا تربطها بالعالم الخارجي وسائل الاتصالات أو مواصلات، ضمن الناحية الاصطلاحية حدد «يودر» مصطلح «شعبي» على نحو ما حدده «رتشارد فايس» الذي توصل إلى تعريف لهذا المفهوم ليس بمعنى الطبقة أو المستوى الثقافي في المجتمع وإنما كطريقة للتفكير يعيش الأفراد في داخلها، وتتحدد في عالم اليوم مع غيرها من أنماط أخرى للتفكير.

ويعد هذا التحديد الاصطلاحي الذي يبرره «يودر» بأنه قديساعداً على تكوين خلفية تيسر للوصول إلى أكثر تعريفات الطب الشعبي بأنه: «جميع الأفكار ووجهات النظر التقليدية حول المرض والعلاج، وما يتصل بذلك من سلوك وممارسات تتعلق بالوقاية من المرض، ومعالجته بصرف النظر عن النسق الرسمي للطب العلمي»¹.

العناصر المفاهيمية في الطب الشعبي :

يذهب Don yoder إلى أن الطب الشعبي بمعناه المتعارف عليه الآن، يتصل اتصالاً ثانوياً بالطب الأكاديمي في أجياله المبكرة، فكثيراً من الأفكار والممارسات التي تدخل الآن في دائرة الطب الشعبي، كانت متداولة ذات اليوم في الدوائر الطبية الشعبية التي تدخل في إطار الثقافة وقبل أن يتحدث عن تقسيمات الطب الشعبي يوضح «دون يودر» أن



الطرق العلاجية في المجتمعات القديمة:

(1) عند البابليين:

يعتبر البابليون أول من استخدم التنجيم في الطب، كما اهتمت المدينة البابلية بالطب، فبحثت في المداواة والعلاجات، كما اعتبر البابليون أول شعب أو حضارة عرفت القانون وكان ذلك على يد (حمورابي)، أما فيما يتعلق بالميدان الطبي، فلقد كانت النصوص القانونية واضحة جداً فتناولت أجور الأطباء وحددتها، كما حذرت الأطباء من الوقوع في الخطأ وجعلتهم مسؤولين عن الأخطاء التي يرتكبونها فتؤدي بحياة المريض، وكان الأطباء عند البابليين مقسمين إلى ثلاث أقسام:

- فئة المعالجين بالنصح؛
- فئة المعالجين بالأدوية النباتية والحيوانية والمعدنية؛
- فئة المعالجين الذين يستعينون بالطلاسم والاعتقادات.

وتذكر الدراسات التاريخية أن البابليين عرفوا أكثر

إن اتصال الطب في بادئ الأمر بالأوثان جعله يشوب بالخرافات والاعتقادات الباطلة فاحتكرته فئة معينة من الناس سيطرت على الآخرين سيطرة مطلقة ففرضوا أنفسهم كهنة وآلهة، ونظرا لاعتقادهم الكبير بهذه الخرافات، شيدت لبعضهم معابد تضمن استمراريتهم بعد فنائهم.

ولقد ساهم «أبقراط» كثيرا في وضع قطيعة بين هذه المرحلة والمرحلة التي تليها، فلقد فصل الطب عن الآلهة واعتمد الطب عنده على التجربة²، كما أن هذه التجارب التي كان يعتمد عليها الإنسان ترتبط ارتباطا وثيقا مع الطبيعة، فالإنسان منذ أقدم العصور كان يؤمن بقوة الطبيعة وأرجع كل ما يلحق به من أمراض إلى أسرارها، فالمجتمعات القديمة عرفت النباتات بأنواعها، وأصبحت بمرور الوقت وتكرار التجارب تفرق بين الضار والنافع، الحلو والمر. الخ. فرغبة الإنسان الأولى، هي المحافظة على صحته دفعت به منذ نشأته إلى التفكير في الأعشاب الطبية واستعمالها للمعالجة. وقد سلك في ذلك طرقا عديدة ومتنوعة منها ما كانت قائمة على التجربة والفطرة، ومنها ما كانت قائمة على أساس التقاليد والمعتقدات الدينية أو الشعوذة أو عقاب الهي يلحقه الإله بالإنسان عقابا له لما ارتكبه من الأخطاء، كذلك بحثوا عن تصرفات روحانية لدى الكهنة والمشعوذين والسحرة، فلما منهم أن هؤلاء لهم دراية وتصرفات روحانية، وأنهم الوسطاء بين الداء والمسبب، فاستعملوا الأعشاب بشكل بخور لاستحضار الأرواح كما يعتقدون.

فالطب في هذه المرحلة الموهلة في التاريخ، كان مبنيًا على العالم الروحاني للمجتمعات البدائية التي، استوحت أفكارها من خبايا وأسرار الطبيعة. والطب الشعبي كما عرفه دون يودر donyoder على أنه «جميع الأفكار ووجهات النظر التقليدية حول المرض والعلاج وما يتصل بذلك من سلوك وممارسات، تتعلق بالوقاية من المرض ومعالجته بصرف النظر عن النسق الرسمي للطب العالمي»³.

طبية مكتوبة. فالطب كان في نظر المصريين القدامى مجالا من المجالات التي تندرج ضمن علم العبادات، لذلك اعتمدوا على الآلهة عند التطبيب.

(3) عند الصينيين:

لقد عرف الصينيون الطب منذ زمن طويل، فلقد بحثوا في هذا المجال مطولا ولا زال انشغالهم في تواصل إلى حد الآن خاصة فيما يتعلق بالعلاجات التقليدية، وارتبط الطب عند الصينيين بالحياة الدينية والفلسفية حيث كانوا يعالجون الكثير من الأمراض وإلى حد اليوم بالمعتقدات الدينية فاعتمدوا على المفردات النباتية والوسائل الطبيعية والحمامات والحجامة، ولقد كان لهم الفضل الكبير في معرفة واكتشاف الوسائل والآلات الجراحية البسيطة، كما أرجع الأطباء الصينيون فيما بعد سبب العلل والأمراض إلى الطبيعة وظواهرها. فكانوا يرجعون سبب المرض إلى: البرد والرطوبة والجفاف لذلك توصلوا إلى أن الفصول مسؤولة عن الأمراض فقالوا: إن أمراض الصدر تحدث في فصل الشتاء وأمراض الجلد في فصل الصيف. كما أن الصينيين اكتشفوا كثيرا من العقاقير ك: عقاقير الكافور والشاي والأفيون... إلخ، كما وصف الإمبراطور «شيننونغ - Chen Nong» بإمبراطور الأعشاب وهذا معرفته وإحصائه لحوالي 365 عشبة طبية. كما يعتبر بمثابة المكتشف الأول لعملية الوخز بالإبر واستعمال نبتة الشاي والتي لا تزال مستعملة لحد الآن، كما يقومون بتصنيف الأدوية والعقاقير ويعتبرون روادا في علم الصيدلة.

تعريف الطب الشعبي الطبيعي:

يعتبر الطب الشعبي الطبيعي الفرع الذي ينظم الممارسات المرتبطة بالطب النباتي أو طب الأعشاب في العلاج كنتيجة أولية للعلاقة القائمة بين الإنسان والطبيعة أو بين الإنسان وبينته التي يعيش فيها، والتي تتضمن على ردود الأفعال والاستجابات المبكرة لسعيه في علاج أمراضه عن طريق الأعشاب والنباتات الطبية، مما يسر ظهور أطباء العلاج الشعبي Ard



من 250 عشبة طبية و180 عقارا معدنيا وحيوانيا⁴.

(2) عند المصريين القدامى:

لقد كان للمصريين القدامى كذلك معرفة واسعة في ميدان التدوي بالأعشاب. ولم تكن معرفتهم تقل عن معرفة البابليين حول الطرائق العلاجية، فلقد وجدت مستحضرات وعقاقير علاجية في مصر وذلك حوالي 1550 ق.م تقريبا. ولا تزال بعض هذه المستحضرات تستعمل حتى هذا اليوم، ولقد أبدى الأطباء المصريون آنذاك مهارات وخبرات عالية في عملية اختيار المواد العلاجية وتحضيرها بدقة وإدخالها ضمن الخطط العلاجية، وحسب ما ذكره الباحث الألماني «جورج إبرس» George Ebers واستنادا على ما قرأه في المخطوطات الهيروغليفيه المكتوبة على ورق البردة، إن الطب المصري الشعبي ضم فترة تقدر بحوالي 2000 سنة ق.م وكانت لهم حقائق خاصة بالنباتات الطبية كما أنهم عرفوا 400 مفردة منها نباتية وحيوانية ومعدنية⁵ وعثر «جورج إبرس» على وصفة طبية في الأقصر عام 1873 واعتبرت تلك الوصفة أقدم وثيقة

بنتائجها وصفاتها ليدأوا بها المرضى. وكلما كثرت هذه المعلومات وزادت عن الحصر الذهني وخشي عليها من النسيان أو يموت صاحبها بدأت الحاجة إلى التدوين. فظهرت أول الكتب الطبية.

إن أقدم التقاليد الطبية هي من الصين وبلاد سومر ما بين النهرين ومصر والهند (أما أوروبا فكانت في عصور الظلمة)، ففي الصين (في حوالي 3000 إلى 2730) سنة قبل الميلاد ألف الإمبراطور الصيني شن نونغ موسوعة تحوي على /375/ علاجاً عشبياً منها عشبة الجنسج (Gensing) ونبته الأفيون ونبته الافدرا.

والمخططات السومرية (2500 سنة ق.م) تعدد كثيراً من الأدوية التي تركز على النباتات كما أن بعض المخطوطات (حوالي 2200 سنة ق.م) تسجل ألف نبته طبية. وفي حوالي (2500 سنة ق.م) عدد الاشوريون /250/ صنفاً من النباتات الطبية. كما أن حمورابي (الذي حكم من 1728 - 1686 ق.م) ذكر الكثير من النباتات الطبية.

وبالنسبة إلى مصر فإحدى أوراق البردي الأثرية المحفوظة بمتحف برلين توضح بجلاء أول كتاب طبي وضعه الملك أتوتيس خليفة الملك تارمر (حيناً). وممن نبغ في الطب الشعبي هو الوزير (امنحوتب) وقد عظمه المصريون وجعلوا تمثاله رمزاً لإله الطب وكان في أيام الأسرة الثالثة قبل المسيح بنحو 3500 وكان عالماً بالفلك والكيمياء والهندسة ولد في غنخ تاوي وكان وزيراً للملك زوسر وكان كبير الأطباء ورئيس الكهنة.

وفي زمن الملكة حتشبسوت أرسلت بعثة إلى بلاد بنت (الصومال واليمن) مكونة من أسطول من خمس سفن كبيرة وتسع سفن صغيرة لاستجلاب بذور نباتات المر والصنل والخشخاش وغيرها من النباتات الطبيعية المهمة وزودت البعثة بهدايا نفيسة إلى ملك (بنت) وكبار مملكته وقد جلبت هذه البعثة حوالي /32/ نباتاً. وفي عهد تحوتمس الثالث أدخلت زراعة الرمان والزيتون والقرطم والعنب وكثير من النباتات الطبية والعطرية.

Doctors والمداكين Rub Doctors فضلاً عما عداها من ردود أفعال واستجابات أخرى تجاه عالم الحيوان، عوالم الطبيعة الأخرى كالمعادن وأوارها التي مكنت الإنسان عن طريق التراث التجريبي الطويل من اختبار كفاءته جنباً إلى جنب مع النباتات الطبيعية⁶.

فالطب الشعبي يعتبر جزءاً من المعارف الشعبية التي تكونت عبر الأزمنة الطويلة، واستمرت بسبب ارتباطها بالطبيعة وبظروف اجتماعية وهو نوع من التداوي يقوم به محترفون أو غير محترفين باستخدام بعض النباتات وبعض من أجزاء الحيوانات.

المعرفة الطبية الشعبية المتمثلة في النوع النباتي تضم الممارسات المرتبطة بالطب النباتي أو طب الأعشاب في العلاج كنتيجة أولية للعلاقة القائمة بين الإنسان والطبيعة أو بين الإنسان وبين بيئته التي يعيش فيها والتي تتضمن على ردود الأفعال والاستجابات المبكرة لسعي الإنسان في علاج أمراض عن طريق الأعشاب والنباتات الطبية، بالإضافة إلى المعادن والأعضاء الداخلية والخارجية للحيوانات.

تاريخ الطب الشعبي الطبيعي:

لاحظ الإنسان الأعشاب الزكية وتمناها لغذائه أو يتخذ منها عطراً ليملأ نفسه انشراحاً. لما لاحظ أن هناك نباتات لا يقربها طير ولا يربعاها حيوان. تحير في أمرها! وكان من ملاحظاته أن أغنامه رعت كلاً ولم تمض سويعات حتى اعتراها الإسهال. وتكررت الملاحظة، وفي أحد الأيام انتابه الإمساك وكان شديداً فأقض مضجعه وتذكر العشب المسجل فذهب إليه وهو في خوف. قطعت يده بعض وريقاتها ومضعها بحذر وكان سروره حين جاءه الإسهال. وزال عنه كابوس الإمساك، وبالتأكيد حمل البشرى إلى عشيرته. وبذلك اكتشفت خواص السنامكي وذاع استعماله.

تكررت المشاهدات وتعددت النباتات وكثرت المحاولات والتجارب. وكم كان بعضها مريباً وقاسياً. بدأ حكماء العشائر يجمعون هذه النباتات ويحتفظون



ولقد اشتهر القدماء المصريون باستخدام النباتات الطبية في البخور والعطور وكانت هي الطقوس الأساسية في ديانتهم. فكان الكهنة يحرقون البخور لكي يطردوا الشياطين والأرواح الخبيثة وكانوا يطلقونه حين الاستعانة بالآلهة واستعطافاً لها، وكانوا يعتقدون أنه يساعد الروح في صعودها الأخير. تعود تفاصيل الطب المصري إما إلى ما ذكره علماء اليونان في كتبهم عن علوم المصريين القدماء وذكروا النباتات التي استعملوها والمركبات الطبية التي أخذت عنهم ومن هؤلاء العلماء اليونان ديودور وهيرودوت وسترابون وأرسطو، ديسكوريدس، وثيوفراستوس. أو إلى الكتب المصرية التي بقيت من عهد قدماء المصريين وهي المعروفة بالقراطيس الطبية.

إنه طب شعبي متوارث جيلًا عن جيلٍ وقد يتخذ تسميات أخرى كالطب الشعبي، وهذا النوع يهتم اهتماماً كلياً بالأعشاب سواء البرية أو التي تزرع في البيوت، بحيث أن هذا النوع يمثل ردود الفعل المبكرة لاستجابة الإنسان لبيئته الطبيعية التي تتضمن جهد الإنسان وسعيه في علاج أمراضه عن طريق الأعشاب والنباتات والمعادن والمواد الطبيعية من جسم

وتدل آثار «بني حسن» و«دهشور» وما حوته كثير من المقابر المصرية القديمة من نباتات طبية وعطرية ومما يلي بعضها: «أس، أفستين، بردقوش، بصل الفار، بلوط، بيلسان، ثوت، تين، ثوم، جاوي، جوز، حبة سودة، قميض، خشيش، حناء، خروع، خشخاش، ختمية، زعفران، زلزخت، زيتون، سليخة، سماق، شنبل، سمس، سنط، سنامكي، شبت، شعير، شمر، شوكران، شيبية، صبار، صفصاف، صنل، ضرو، عرع، عنب، غار، فلفل أسود، قصب النديرة، قرطم، قرفة، كافور، كتان، كراوية، كرفس كزبرة، كمون، لوتس، لوز، ليمون، مصطكي، مر، صيعة، وزنجبيل، فردين».

لقد اهتم القدماء المصريون بالنباتات الطبية وكانوا يؤلهون النيل ويسمونه «هابي» أي المحسن لمصر وقد رفعوه إلى مصاف الآلهة. وكان الإله «رع» أو «أمون رع» هو خالق النباتات. وفي الأساطير المصرية إن هذه النباتات هي الدموع التي تسقط من عيون الآلهة أو الريق الذي يخرج من أفواههم فإذا دمعت عيون «حوريس» نبتت روائح زكية أما دموع «رشو» وتفنوت» ابن وابنة الشمس فتتحول إلى أشجار البان أما الريق الذي يخرج من «رع» فيخلق البردي.

بشكل مواز له أحيانا أو كبديل له أحيانا أخرى، إذ نجد الأفراد يتوجهون إلى الأضرحة والطلبة أو إلى أناس عرف عنهم وراثتهم أبا عن جد لقدرات شفائية لبعض الأمراض.

المقدس:

إن التاريخ الديني القديم أو الحديث يكشف لنا أن الشعوب على اختلاف عقائدها الدينية من حيث رموزها وتمثلاتها وطقوسها. احتاجت إلى تعيين الأشخاص والأشياء وفق معيار التفاضل ووضع بعضهم فوق النظام المألوف والعادي للحياة الاجتماعية، يمنحهم قيمة ودرجة في الوجود أعلى استنادا إلى مرجعية دينية بحتة أساسها فكرة المقدس.

«إن هذا المصطلح ينتمي إلى جهاز مفهومي غربي مخالف لنظام المفاهيم العربي الإسلامي»⁹ لكن إذا عدنا إلى كلام العرب نجد أن مفهوم القدس: «التقديس، تنزيه الله عز وجل وفي التهذيب القدس تنزيه الله تعالى وهو المتقدس، القدوس، المقدس ويقال القدوس فعول من القدس الطهارة والتقديس، التطهير والتبريك وفي التنزيل ونحن نسبح بحمدك ونقدس لك معنى ذلك نطهر أنفسنا لك. والقدوس هو الله عز وجل والقدس البركة. ويقال للراهب مقدس. والمقدس الحبر.

وبهذا تتمحور حوله ثلاثة معني وهي «التنزيه - الطهارة - التبريك» فإن المقدس من أولى دلالاته أنه يوحي لنا على الذات الإلهية المفارقة للموجودات وعلى الحقيقة المطلقة اللازمة المتعالية عن كل الكماليات.

مصطلح المقدس متعلق بالصفات الألوهية والتجلي والبركة والطهارة والسمو الإلهي، ارتبط مرة أخرى بالإنسان «ولكن بنخبة هذا العالم وصفوته من البشر الطاهرين المنزهين من العيوب والنقائص أو يتخيل أن يكونوا كذلك»¹⁰، إنما ما يثير انتباهنا هو لفظة المقدس في اشتقاقاتها المختلفة غائبة عن الشعبي فاللهجات العامية الجزائرية أقصى نهائيا من قاموسها اللغوي لأنه يعني في، ارتباطاته الذهنية عند عامة

الحيوان⁷، حيث كان الإنسان يلجأ حينها إلى البساتين سواء البرية أو التي يغرسها هو، فيرعها ويستخدم تلك الأعشاب الطبيعية والنباتات التي تغلى وتشرب عن طريق الشاي، لعلاج دائه فمثلا: لا يعد أوراق التبغ كما يعد أوراق الشاي لأن هذه الأوراق تنفع كثيرا الام البطن. فهناك الكثير ممن ينشغلون بالنباتات ويدعون أطباء العلاج بالأعشاب⁸.

المقدس والطقس:

ارتبطت الجذور الأولى للاهتمام بصحة الإنسان وتفسير الأمراض ومصادر نشأتها بالجوانب الخرافية، وإن ما يصيب الإنسان من مرض يعود في الأصل إلى الأرواح الشريرة وغضب الالهة لهذا انتشرت الممارسات السحرية، وزيارة الأماكن المقدسة والنداء على الهتها، ومحاولة كسب رضاها ودفع الأرواح الشريرة المسببة للمرض فوقف الإنسان عاجزا أمام ظاهرة المرض، أي فقدانه للتوازن مع قوانين الطبيعة بحيث سعى للتوفيق بين نفسه وبين القوى التي تحكم حياته، وذلك لإعادة هذا التوازن المفقود مستغلا الطبيعة المحيطة به ومنتجها طرق علاج طبيعية ممتدة من البيئة الطبيعية (أعشاب - وعقاقير نباتية وحيوانية) فاستمرار هذا البحث عن العلاج منذ العصور القديمة إلى يومنا هذا بحيث أصبح الطب الشعبي له خاصية تضمن له الاستمرارية والتطور. وأصبح ينافس الطب الرسمي، رغم التحولات والتغيرات الطارئة على المجتمع، إلا أن التصورات الاجتماعية مازالت تتقاسمها القضايا الغيبية والموضوعية، وهذا راجع إلى العوامل الاجتماعية والثقافية والاقتصادية للمجتمع، دون إغفال أهمية الأوضاع الطبقيّة التي تلعب دورا بارزا في تحديد أساليب مواجهة المرض. وهذا يثبت كذلك سوسيو ثقافة المجتمع وظلت هذه التقاليد حية حتى الآن في وجدان كافة الشعوب ففي المجتمع الجزائري مازال الإقبال على الطب الشعبي متداولا بكثرة ودون أي اصطدام أو تناقض مع الطب الحديث، إذ يتم

وبعض المواقيت «الأحد، يوم الميلاد»¹⁵. ولقد أشار دور كايم «أن دائرة الأشياء المقدسة لا يمكن أن تكون محددة بشكل نهائي»¹⁶.

مارسال موس MAUSS يعتبر المقدس في صورته العامة وليس المشخصة «فليست فكرة الإله أو فكرة شخص مقدس هي التي نجدها في أشكال وأنواع الدين بل فكرة المقدس بشكل عام» يقول جوزيف شيلهود: «إن الغموض اللغوي هو صفة من صفات المقدس فلدى نفس الكاتب وفي نفس السياق يحمل المقدس معاني مختلفة القديس، الولي، الديني، المندس، السحري، الممنوع»، ويردف شيلهود قائلاً «يحدث كل هذا التداخل دون شعور مسبق أو ينتبه إلى التغيير المفاجئ، ولكن بصفة عامة فالمقدس يعبر عن هذه الدلالات في الوقت نفسه»¹⁷.

وبما أن المقدس لغة يحيط بها الغموض فإن التطرق لمعالجته يختلف من باحث لآخر سوى تطابق تخصصهما أو اختلافهما، فالأنثروبولوجي يتعامل معه بارتياح واستقرارية أكثر، أما رجل الدين اللاهوتي فإنه يجد صعوبة في ذلك فهو مثل لغز لا يقوى على فككه¹⁸. إذ يوجد من رجال الدين من يرفض دراسته، مثلاً يقول ماركيبوس «هي في حد ذاتها شكل من أشكال انتهاك المحرم»¹⁹.

وباعتبار المقدس من المصطلحات الأكثر تعقيداً ووجب على الباحثين العرب عند دراستهم له، فالغموض الذي يحف به يحذو بنا إلى التأكيد على وجوب تحاشي القيام بإسقاطات اصطلاحية وابستمولوجية مرتبطة بنظام ثقافي مغاير لنظام ثقافتنا العربية الإسلامية. فقد ارتأت جماعة من علماء الاجتماع والأنطولوجيا على البحث في مظهراته الخارجية وانعكاساته على ذات المؤمن بدلاً من الخوض بلا جدوى في متاهات المصطلح²⁰.

إشكالية المقدس في الثقافة الغربية :

يرى عبد الرحمان موسوي أن مفهوم المقدس أثار اهتمام لدى الباحثين وكان ذلك في القرن 19، حين اتصل العالم الغربي المتطور بالشعوب المتخلفة

الناس في شخص ومن ثم العبادة والتأليه، فهو دال على معناها في المخيال الشعبي.

وتندرج تحت هذا المصطلح شحنة دينية سلبية لا تخلو من دلالات مسيحية «فالدyanات المسيحية نقلت العبادة من القديس الصنم إلى عبادة الرجل، فكان عصر المسيح عصراً صار فيه الرجل إله النصرى»¹¹.

وهذا تصور المسيح عليه السلام والقديسين الذين جاءوا من بعده. حذر الرسول ﷺ منه وأنه لا يجب تقديس وعبادة الشخص مهما كانت درجته من التقوى فهي تعد نقیضاً للركن التوحيد لأن هذا الأخير يعتبر عند علماء الإسلام هو أعظم ركن عقيدي جاء به الدين الإسلامي وهو أعظم من الصلاة والزكاة والحج والصوم أما مصطلح المقدس في اللغة الفرنسية فمقابلته هو «Sacré» يعني عموماً كل ما هو متعلق بالشعائر والطقوس الدينية وكل ما يدفع إلى الاحترام والتبجيل الديني. حسب OTTO يشير إلى الرهبة والاندحاش المرتبط بالذهول أمام المجهول، أما كلمة «Saint» تشير إلى القديس الذي خصته السماء بتقدير عظيم وأقرته الكنيسة¹².

نستخلص من هذه التعاريف أن المقدس «Sacré» هو تجل ديني والمقدس في كل من الفرنسية والعربية يؤكد على الاحترام والتبجيل وعدم الانتهاك وعلى الإرتهاب من المجهول وعلى الديني، أما التقديس في اللغة العربية تتجه به إلى الذات الإلهية ونجد أن دلالة في اللغة الفرنسية تميل إلى الذات البشرية.

المقدس فيما يبدو هو مرتفع وفي درجة أعلى ويستوجب من الإنسان قدراً من الاحترام الكبير اتجاهه وشعوراً عميقاً بالتبعية هو ما يسميه OTTO بحالة المخلوق «الذي يشتمل على مشاعر طمس وتضاؤل واضمحلال الذات»¹³ أمام ما يعتبره مقدس.

ومن ثم كان المقدس هو المقولة «التي تتوقف عليها حالة التدني فهي التي تعطيه خاصيته النوعية»¹⁴ ويحددها Caillois «كايوا» «مقولة مقدس في بعض الأشخاص» ملوك - كهان - وبعض الأشياء أدوات العبادة وبعض الفضاءات



هذا فإن علم الاجتماع الدوركايمي اختصر المقدس في تموضعه الاجتماعي وعرف الديني بالمقدس وجعله متعارضاً مع المندس، قدوركايم جعل من المفهومين المتضادين جدلياً. فالمقدس هو «الحقيقة المطلقة، والمندس هو عالم كل ما فيه متسخ ومفارق للعالم الرباني، وبلغة الفلاسفة المقدس جوهر والمندس عرضاً»²⁵، ويوضح دوركايم هذا التقابل بشكل جلي فيقول: «ليس في تاريخ الفكر البشري مثل آخر على مقولتين تتقابلان تقابلاً تاماً، فالمقدس والمندس أشبه بجنسين مختلفين»²⁶.

المقدس هو كل طاهر وكامل وسام، أما المندس فهو دنس ونجس والمندس يميل إلى الدنيا. الدنيا من الدناءة والحقارة والرجس، ومن الدنو أو القرب الذي يوحي بالانحياز والتحقيق أي الزوال والانتهاك²⁷، وهو ما أكدته أبو حامد الغزالي في «إحياء علوم الدين» معتبراً أن الدنيا عدوة الله وعدوة لأوليائه واستند في ذلك على أحاديث منها حديث عن رسول الله صلى الله عليه وسلم أنه وقف على مزيل فقال «هلموا إلى الدنيا واخذوا خرقاً قد بليت على تلك المزيله وعظما قد نخرت فقال: «هذه الدنيا»²⁸ وهذا هو الشكل الذي اتخذته المقدس

والمتوحشة فكان يرى اعتماداً على النظرية النشوية الرائجة أنه ما على الشعوب إذا أرادت أن تتطور أن تثور على موروثها الثقافي، الأسطوري، البدائي، وبأن شعورهم الجماعي لم يتشكل ديتياً، فما زالوا تحت وطأة الفكر الأسطوري وتعوزهم تلك الفكرة للمرور إلى الفكر الديني ومن ثم الوصول إلى الفكر الوضعي²¹ وهذا ما اعتمد عليه دوركايم.

كما يرى عبد الرحمان موسوي أن نظرية أوغست كونت النشوية وتدرج مراحلها «الأسطورية، الدينية، الوضعية» مركزاً على آراء وملاحظات Cordignon في ما يخص العقائد البدائية للميلانيترسين التي لاحظ أنها تقوم على التمييز بين المقدس والمندس فأصبح بذلك الطوطم رمزاً للمقدس. وهذا الأخير يمثل قوة خفية مبهمة وهذه القوة ليست حكراً على أحد منهم بل عند كل أفراد القبيلة فالطوطم إذن هو رمز أو شعار للجماعة وهو تجلي لئله الطوطمي والرمز الحسي لتحقيق روحية هي «المانا»، والمانا عند دوركايم هي تلك المادة الأولية التي نشأت بها الكائنات المتنوعة وعبدها وقدرتها الديانات في جميع العصور إن الأرواح والشياطين والآلهة واختلاف مراتبها ودرجاتها ليست إلا أشكالاً تجسدية لهذه الطاقة وعند «مارسال موس» الطوطم يعبر عن جوهر المقدس ويعتبر المانا أنها هي التي تمنح القوة والقيمة الدينية السحرية والاجتماعية للأشخاص والأشياء²². من خلال هذا يظهر تعريف الدين عند «محمد الجوة» بأنه «ما كان قائماً في الوجود إنه أو أنه لا يكون مستغرقاً ومستوعباً لعدد الأديان وأشكال العبادات كما أن الطقوس المتنوعة والملازمة للأديان ليست كقيلة بمفردها بتحديداتها تحديداً متكاملًا. لأنها تغفل عن الصيغة الوثيقة بين البعد المتمثل في الطقوس والبعد القائم على الإيمان والاعتقاد»²³، وعلى هذا يعرف دوركايم الدين «أنه منقولة متماسكة من العقائد والطقوس المتعلقة بالأشياء المقدسة».

إن هذه العقائد والطقوس تؤلف بين قلوب أتباعها جميعاً في إطار اتحاد معنوي يعرف «بالملة»²⁴ وعلى

وما يواجه الباحثين هو إيجاد مصطلحات التعبير في لغات أخرى.

فمثلاً مفهوم «Profane» باللغة العربية هل هو المندس، النجس التاريخي، العادي؟ وبعد الاضطلاع على ترجمته في قاموس المنهل نجد المصطلحات الآتية: الديوي، عالي، مندس القدسيات ومنتهك الحرمات³¹، فمصطلح الديوي لا يعد نجاسة عند المسلمين على خلاف بعض المتصوفين الذين تأثروا بالرهبة واعتبروا شروياً، كما لبه الفيلسوف «كالت» إلى تمييز أساسي وهو الفرق بين المقدس والقداسة، فالقدس في نظره علاقة بين ذوات وأشياء وموضوعات، أما القداسة فهي علاقة بين ذوات، ويتجلى ذلك في ذات الإلهية وذوات المؤمنين³²، أما «مرسيا الياد» لديه فكرة أخرى وهي التجلي القدسي «Hiérophanie» فهو يرجع نشأة الديانات البدائية والسماوية إلى تراكمية التجلي القدسي، وهذا التجلي يظهر مثلاً في الجماد أو النبات ومثال على ذلك في المسيحية يظهر ذلك في تجسيد الله في المسيح ويأن كل شيء قابل لأن يكون مقدساً فالزمان والمكان والجماد كلها منخرطة ضمن فضاء المقدس. يقول «م. الياد»: «إن كل شيء تعامل معه الإنسان وأحبه يمكن أن يصبح تجلياً قدسياً»³³، وهذا ما يشير إليه أبو الحسن النووي في تحليله لظاهرة الوثنية «وقد أصبح شيئاً رائعاً وكل شيء جذاب وكل مرفق من مرافق الحياة إله يعبد»، وهكذا جاوزت الأصنام والتمائيل والآلهة والآلات الحصر فهناك أشخاص تمثل الله فيهم ومنها جبال تجلى عليها بعض آلهتهم، ومنها معادن كالذهب والفضة تجلى فيها الله، ومنها نهر «الكينج» الذي خرج من رأس «مهاديو» الإله ومنها آلات الحرب وآلات الكتابة وآلات التناسل وحيوانات أعظمها البقرة والأجرام الفلكية وغيرها. هذا يدل على أن المقدس يتمثل في فكرة التجلي الإلهي. أوشك كل من دراسي الديانات والباحثين الأنثروبولوجيين على أن تطور الإنسان الديني من الحالة البدائية إلى الحالة السماوية خضع لتطور إدراكه للأشياء. فصي بدايته «اكتفى بكائنات أكثر تواضعاً كالأشجار، الحيوانات. فكانت لها قوة وبروعة تثير بها دهشة الإنسان وكان لكل من الشمس والقمر اتبها خاصاً من قبل الإنسان»³⁴.



والمندس في الثقافة الصوفية فهما لا يلتقيان إلا لكي ينتفي أحدهما ويظل الآخر قائماً. ولست تلج عنصرين أساسيين في البحوث البعيدة.

العنصر الأول متمثل في إبهامية المقدس، أما الثاني فيتمثل في أن هذه الإبهامية المصاحبة للمقدس، فكل سؤال عن المقدس يتحول إلى سؤال عما يعارضه ويخالفه²⁹.

إذا أردنا تحديد مفهوم المقدس يتبادر إلى ذهننا السؤال عن نقيضه ألا وهو المندس «الديوي»، فلقد جاءت دراسات بعد التي جاء بها دوركايم أن تخفف من وطأة التعارض القائم بين المقدس والمندس وتعريف المقدس بالديني لم يلق تجاوباً عند الباحثين لأنه لا يأخذ بعين الاعتبار الفروقات العمودية الحاصلة بين الديانات السماوية، ووظفت الكتاب كواسطة بين المؤمن وبين كل ما يحيط به وبين الديانات الأولية، أما الاعتراض الثاني في إغفال الفروق الأفقية خصوصاً بين ما يتعلق الأمر بالديانات الكتابية الثلاث «اليهودية، المسيحية، الإسلام» ويعود هذا الإغفال إلى العلاقة بين المقدس والديني وتعميمهما على جميع الديانات الثلاث بحجة ديانات كتابية³⁰.

هو تجلي الله فإن قراءته لها منافع ومميزات كثيرة وخاصة وهي الصحة، الراحة النفسية والذي لا مثيل له أن تكسب الأجر الذي يتلوه ودليل هذا كله مثلاً في التداوي بالقرآن الكريم «الطب النبوي» لابن القيم الجوزية والطب النبوي للإمام الذهبي وإحياء علوم الدين للإمام أبي حامد الغزالي وغيرها كثيرة. أما الأماكن المقدسة في الإسلام فهي أرض انعكاس للتجلي الإلهي ويظهر هذا في حديث الرسول ﷺ «مكة حرم حرمة الله»، وأن الناس لم يحرموا مكة ولكن الله حرمها لقد أسس «ج. شيلهود» حول مقولة الحرام المزدوجة الدلالة لبنية المقدس، فبدلاً منها على الطهارة أو القداسة تحيل على ما ينظم العلاقة بين المقدس وما يعارضه مجسداً في ما الحرم أكثر من مقولة المقدس الازدواجية والبناء الداخلي للكيفية المتصور بها الإسلام مقولة المقدس»³⁸.

نفهم من أن الحرام يشير إلى المحرم وهو «الأمر الذي ينهى عن فعله نهياً حازماً»، وقد جاء ذلك في القرآن الكريم «قاتلوا الذين لا يؤمنون بالله ولا باليوم الآخر ولا يحرمون ما حرم الله ورسوله»³⁹.

وهو المباح الذي أذن الشارع والطهارة والإحرام في قوله تعالى: «يا أيها الذين آمنوا إنما المشركون نجس فلا يقربوا المسجد الحرام بعد عامهم هذا». وهما الانتهاك والبركة⁴⁰ فالإنهاك مرتبط بالمتصوفة اللذين أرخوا العنان للمكات التخييل فأصلوا مفاهيم اخترقت نظام المعرفة الإسلامي واستطاعت هذه المفاهيم أن تجد طريقها إلى عامة الناس. وظهر ذلك من خلال طقوس احتفالية «شطحات وحضرات»، «فانساق التصوف في تيار عظيم جارف كاسر السدود التي كانت تجس موجة الإحيائية المكبوتة قبلاً في ما تحت الشعور، ذلك التيار الذي عجز عن السيطرة عليه متصوفوا السنة أنفسهم»⁴¹ فهي بعد آخر للمقدس الإسلامي: فتعني الزيادة والخير الكثير أما في المخيال الشعبي والتصوف العملي الطريقي فتعني استمرار الخير والاستزادة من عند الولي الصالح.

ومن الخصائص التي يمتاز بها المقدس الإسلامي إقراره بوجود قدسية في الزمان والمكان والذوات. هذا

من خلال ما تطرقنا إليه بدالنا أن نظرة الإنسان للمقدس منذ القدم لم تكن ثابتة ومستقرة بل تطورت حسب معرفته بالعالم الخارجي، وعلى هذا من المستحسن أن نتطرق إلى المقدس ودلالاته في الثقافة العربية بعد ما تناولناه في التصور الغربي وهو ما سندرسه في المبحث التالي.

إشكالية المقدس في الثقافة العربية الإسلامية:

نظراً لخصوصية المقدس في الثقافات القومية واختلافها وعدم تطابقها تبادراً إلينا تخصيص مبحث بالمقدس في الثقافة الإسلامية. من بين الباحثين الذين أكدوا على ضرورة تمييز المقدس «Sacré» عن القداسة «Sainteté» جوزيف شيلهود وذلك داخل الثقافة العربية الإسلامية على اعتبار أن المقدس مميزات للدين إذا اعتبرنا المقدس يشير إلى كل من الطاهر «Le pur» والمندس «Impur»، فإن الدين موجه نحو القداسة³⁵ وشيلهود يعتبر أن المقدس يظهر تحت أشكال متعارضة متضادة «Antagoniste»، فهو يعتبر أن الطاهر مرتبط بالسمائي والديني، أما الدنس فيرتبط بالسحر والجنّي فهما عنصر أن أساسيان للمقدس، وقد اعتبر الدين كما أشرنا سابقاً موجه نحو القداسة الطهارة التي هي إحدى أقطاب المقدس ف«ج. شيلهود» يقول أن الإسلام قد عقلن المقدس ومحوره حول الله»³⁶ وهذا يدل أن القداسة قد هجرت الأرض لأنها أصبحت مرتبطة بالله بخلاف بعض المقدسات التي نزلت من السماء مثل القرآن، فهو ينفي وجود القداسة على الأرض.

وبما أن فكرة التجلي الإلهي مرتبطة بالقداسة، فالقرآن الكريم يعتبر تجلياً للحقيقة المطلقة، وهو ما أشار إليه محمد الجوة في قوله «الذي يقرأ ويرتل وما لم يكن بوسع إنسان أن يأتي بمثله إنه الإعجاز والمعجزة وهو ما يمنع محاكاته لأنه كلام الله وبهذا الاعتبار يرتبط المقدس بالحقيقة بمعنى أن النص الديني هو موضع الحقيقة الذي يقع تبليغها من حيث هي حقيقة المقدس والحقيقة المقدسة»³⁷ وبما أن القرآن الكريم

حقل القداسة لأنه بثرائه الدلالي لا يقتصر على الذوات، بل يحيل إلى الزمان والمكان وهذا يؤدي إلى تلاحمه وترابطه ومن ثم مع الإله الذي لا يجعله متناهيًا معه»⁴⁵.

إن المقدس أشمل وأعم من كل المصطلحات فرأيناه في لسان العرب يحيلنا إلى صفات الألوهية «وتنزيه وتبريك وتطهير» ويرتبط بالأشخاص ذوي الصلاح والصفاء الروحي «يعني أولئك الذين استطاعوا الجمع بين الطهارة الذاتية والعربية وقد يطلق على الزمان في صيغة الأشهر الحرم ليعني الحظر وكذا الاحترام الناتج عن حرمة الأوامر الإلهية»⁴⁶، ويتجلى المقدس الإسلامي في المكان والزمان والذوات والأشياء.

1) المكان المقدس:

لقد أعطى القرآن الكريم والسنة الشريفة خصوصية المقدس لبعض الأماكن فيقول ابن خلدون منوها بها «اعلم أن الله سبحانه وتعالى فضل من الأرض بقاعا اختصها لتشريفه وجعلها مواطن لعبادته ليضاعف فيها الثواب وينمو بها الأجور. وكانت المساجد الثلاث هي أفضل بقاع الأرض حسب ما ثبت في الصحيحين وهي مكة والمدينة وبيت المقدس»⁴⁷ وقد عمد الإسلام إلى تقسيم المكان قسم طاهر مبارك، وقسم ثان يفتقر إلى تلك الطاقة الروحية، فالإنسان الديني حسب «م. الياد» يرى أن المكان المقدس غير متجانس فهو يتوق للعيش داخله ليتشبع من قدسيته دون أن يتخلى عن فضائه الموضوعي الطبيعي⁴⁸.

مما سبق ذكره يمكن القول إن قدسية المكان تعود بالدرجة الأولى إلى التجلي الإلهي الذي يفيض على المكان إشعاعا روحيا وهو ما أشار إليه بعض الباحثين في حصرهم للأماكن المقدسة الإسلامية في مكة وبيت المقدس.

في حين أنهم أغفلوا فضاء مقدس أخر له فعاليته الروحية أمثال الباحث «شيلهود»، ومن هذه الفضاءات المسجد الذي يستمد قدسيته أولا من مبدأ طهارة الأرض في الإسلام لقوله تعالى: ﴿في بيوت أذن

لا يعنى المحايثة كما جاء به بعض المتصوفة فالحجر الأسود مقدس لأن مصدره الجنة، والقرآن الكريم مقدس لأنه كلام صادر من الله عز وجل بالرغم من ذلك فإنه لا يوجد تعارض بين القدسي والديني فالإسلام ألف بينهما وكل سلوك يوافق مقولات الشرع ولا يخالفها فهو مقدس، وإن كان دنيويا طالما لم ينتهك القواعد الشرعية «فالحقيقة القصوى في نظر القرآن روحية وجودها يتحقق في نظامها الديني والروح تجد فرصتها في الطبيعي والمادي والديني فكل ما هو دنيوي إذن هو طاهر وديني في جذور وجوده. فليس ثمة دنيا دنسة وكل هذه الكثرة من الكائنات المادية إنما هي مجال لتحقيق الروح وجودها فيه»⁴²، فالزواج على سبيل المثال دنيوي والدين يعتبره عملا مأجورا وواجبا اجتماعيا وأخلاقيا، فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم فيه «وفي بضع أحدكم صدقة قالوا: أيأتي أحدنا شهوته يا رسول الله ويكون له فيها أجر؟ قال: أليس إن وضعها في الحرام كان عليه وزر؟ فكذلك إن وضعها في حلال كان له أجر»، لذلك فالمقدس والديني ليسا حالتين متضادتين في الإسلام وهذا يقودنا إلى أنه لا يوجد مقابل في اللغة العربية لفظه «CLERC» أو «Clergé» أي رجل الدين، وهذا موجود فقط عند المسيحيين العرب «أكيلروس»، وهذا إن دل على شيء فإنه لا وجود لرجل دين في الإسلام يقول محمد عبده «ليس في الإسلام سلطة دينية سوى الموعدة الحسنة، والدعوة إلى الخير والتنفير من الشر وهي سلطة حولها الله لأدنى المسلمين يقرع بها أنف أعلاهم، كما حولها لأعلاهم يتناول بها من أدناهم»⁴³. ما يمكننا استنتاجه هو «وجود تناقض بين المقدس الإسلامي ومفهوما مقدس العربي إلا في بعض الخصوصيات النظرية، فالمقدس الإسلامي الرسمي لا يقابله الديني بل يتداخل معه، والفصل بينهما يعد جهلا لحقيقة العقيدة الإسلامية، وهو ما يستحيل إن نظرت إلى أصلها كانت الله الروحانية، وإن نظرت إلى مظهرها كانت العالم المادي الواقعي، وتحقق الروحانية هو تحقق العالم ووقوعه»⁴⁴، كما يقول نور الدين الزاهي أيضا «المقدس هو أشمل

العظيمة التي عرفها العالم الإسلامي فكل زمن له حدث ودلالة فشهر رمضان شهر أنزل فيه القرآن، وشهر ربيع الثاني شهر ولد محمد ﷺ وغيرها من الأشهر، كل هذه الأزمنة لها دلالتها «زمن الأحداث والمظاهر» أي الزمن الغابر، معنى أن هذه الأزمنة النبوية تقابلها أزمنة تاريخية، ويرى «م. الياد» بأن الزمن الموضوعي هو الزمن التاريخي، إذا مر فإنه يعود لينتهي بانتهاء فترته وذلك عكس الزمن الديني فيتحرك دائرياً⁵³. إن الزمن القدسي في الإسلام مرتبط بأوامر إلهية وضحت الأحاديث النبوية، أما بالنسبة للخيال الشعبي فقد صنع لنفسه زماناً آخر مقدساً ربطه بحضور الولي وهذا يدل على أن الخيال أمكنه أن يحضر «شخصاً مقدساً ويضعه في مكان مقدس ويحدد له زماناً مقدساً ويجعل الناس ذلك الزمان والمكان بعيدين عن الواقع التاريخي ويربطهما بطقوس معينة واحتفالات رقصية».

فالزمن الشعبي متشابه مع الزمن الديني في قابلية الاسترجاع فهو زمن أسطوري ذو بنية دائرية فكل منطقة تختار يوماً خاصاً بها للاحتفال بولي وهو ما يعرف: «بالوعدة» فهي مشتقة من وعد أي تعهد بشيء ما أخذ على عاتقه⁵⁴ وبما أن هذا الطقس الاحتفالي يعاد كل سنة فإنه يرجع إلى معنى العودة.

فإن الزمن الشعبي يعرف من خلال طقوسه وحفلاته، يقول نور الدين طوالي في هذا الصدد «كل تضرع بشري يتم فصل حول المقدس يحمل في طياته صلاة دينية لكن في نفس الوقت مناقض للدين الرسمي جذرياً عندما لا تكون القدرة ملتمسة هي الله بل رجل. الذي ادعى لنفسه مزايا إلهية في المعتقدات الشعبية»⁵⁵. من خلال هذا تبين لنا أن اليوم الذي تقام فيه الوعدة يوم منفرد عن باقي الأيام ببركة عظيمة اختص بها لكونه إحياء لذكرى الولي الذي تقدست بروحه الأمكنة التي ضمت جسده الطاهر وهو يوم مبارك فيه تقدم الأطعمة وتنحدر الذبائح ويبدأ ذوو العلل التي عجز الطب عن مداواتها، وتفرج الكروب ومن خلال هذا تبرز وترتسم ملامح اليوم القدسي في الخيال الشعبي.

الله أن ترفع ويذكر فيها اسمه، يسبح له فيها بالغدو والأصاال⁴⁹ وهذا دليل على قدسية المكان لما خصته الآيات والأحاديث الشريفة.

هذا هو المقدس في نظر الإسلام إلا أنه برز مقدس آخر شكلته جملة الاعتقادات الصوفية تراث الثقافات الإنسانية القديمة، وكان للمخيل الشعبي إسهام في بلورة ملامحها، إنها أضرحة الأولياء فيكفي حضور الولي الصالح في مكان ما لتزيد عظمتة من طرف الناس ويصبح بعد وفاته مزاراً يتطلب الطهارة الروحية والجسدية «حسن النية» وطقوس خاصة وتكون الحرمة بكل ما يحيط به من منابع، أحجار، أشجار. كما يحرم على الزائر انتهاكها، وبهذا أصبح الضريح حصناً ومأوى لكل من يلجأ إليه ومحرم التعرض له كما أشرنا سابقاً إن حضور الولي في أي موضع يجعله مكاناً حاملاً لقوى تطهيرية استشفائية، ففي هذا الصدد يروي لنا بن مريم قصة توضح هذا الأمر بجلاء «إنه كان لسيدي حمزة بن أحمد المغراوي فرنس وهي حامل، فطالع بها «عقبة» جبل فأتعبها، فنزل عنها وخلق سبيلها⁵⁰ فأصبح ذلك المكان الذي نطقت فيه الفرس مكاناً مقدساً ومباركاً وتربته أصبحت تشفي كل عليل». إن إعطاء صفة القداسة على بعض الأمكنة «أضرحة» يدل على أن التصوف قد اخترق مفهوم الأماكن المقدسة وتجاوز الاحترام والإجلال والتقدير لهذا المكان إلى أن أصبح الولي أو الضريح يحمي ويدافع عنه وينتقم من مدنسه ويمنح بركته لمن يقده ويحترمه.

من خلال هذا أصبح الضريح مكاناً مقدساً في المخيل الشعبي ذا بعد روحي مهيب مشابه للأماكن التقليدية الدينية، وربما يتجاوزها قدراً في اللاوعي الجمعي.

(2) الزمان المقدس:

لقد أوضح «م. الياد» في ما يتعلق بهذا الأمر بأن الإنسان الديني لا يخطر بباله إطلاقاً وجود زمن واحد وإنما قسمين من الزمن مقدس وديوي. فهي حتمية يفرضها التقسيم الانشطاري للكون⁵¹، فالزمن الديني يمكن للمؤمن أن يسترجعه ويستعيده وذلك بواسطة الطقوس⁵² والزمن القدسي يعبر عن الأحداث



(2)

(3) الذات المقدسة:

لقد حارب الإسلام هذه الظاهرة المتمثلة في تقديس البشر وعبادتهم حيث عاد أهل التصوف الطرق وربطوا آمالهم بقبور مشايخهم يعظمونهم ويتبركون ببركتهم ويقدمون لهم النذور والقرايين فعادت عبادة الأسلاف والأولياء من الباب الواسع، وقد ربط الكثير من الباحثين تقديس الأشخاص بالديانات البدائية التي أصلها يكمن في عبادة الأموات حيث كانت تختص بالأفراد الأقوياء والأبطال «والمملوك الشجاعان الدين ألهمهم أتباعهم المعجبون بهم وبعد وفاتهم»⁵⁷.

وإن كان الإسلام قد نضى جملة وتفصيلاً فكرة الحلول والمحايثة فإنه لا ينكر فكرة الكرامة لأوليائه المجتهدين في طاعته المقبلين على الله بشغف، فقد يهبهم من لدنه كرامات معينة والولي الصادق هو الذي يتعالى عنها ويزدريها ويخالها من فعل الشيطان.

(4) الأشياء المقدسة:

لقد أضاف المخیال الشعبي كل ماله علاقة بقضاء الولي سواء أحجاراً أو تراباً أو تابوتاً أو مياه فكلها مقدسة، فقد أصبح كل شيء في فضاء الضريح

لقد انحصر المقدس الإسلامي وتمظهر في الزمان والمكان مقارنة مع الخيال الشعبي الذي أطلق لنفسه العنان متجاوزاً الحدود التي تفصل بين ما هو قدسي وما هو قديم في الإسلام إلى تقديس ذوات الأشخاص فهو يرى بأنها نماذج للخير والحق والعدل.

إن الإسلام يرفض كل غلو في تعظيم الأشخاص مهما سما شأنهم، والإسلام ينهى عن تعظيم البشر تعظيماً يدنو من العبادة وروي عن الرسول ﷺ أنه نهى عن إطرائه. وحديث عن نهى الرسول عن ممارسة طقوس التعظيم لا تقوم كما تقوم الأعجام بتعظيم بعضها بعضاً «لقد رفض الإسلام فكرة الخضوع والانحناء أمام العظماء فالعبادة والسجود حق لله وحده لا ينازعه فيه أحد من البشر في التصور الإسلامي. وقرنت عبادة وتقديس البشر لشدة التعلق المفرط بالأنبياء والقديسين وهذا جعل اليهود والنصارى ينسبون لله أبناء، قال تعالى: ﴿وقالت اليهود عزيز ابن الله وقالت النصارى المسيح ابن الله﴾⁵⁸.

قطيعة نهائية مع تأليه الإنسان أو أنسنة الإله، فأنكرت أي إمكانية اتحاد بين الخالق والمخلوق.

مع مرور الزمن واحتكاك بعض المسلمين بالثقافات الأخرى أصبحت أضرحة الأولياء تنافس في قدسيتها وطهرها الأماكن والبقاع المقدسة وأصبحت العبادة فيها أفضل والمعاصي أشد، ومن هناك لم يترك المخیال الشعبي أي شيء يرتبط بالولي إلا وقده فغدا الضريح والزاوية أهم من المسجد ولم يعد التصوف إكرامات وخوارق فخالف جوهر التصوف السني فقد عرفه «سري الصقطي» على أنه لفظ دال على ثلاثة معان: «المتصوف هو الذي لا يطفئ نور معرفته الإلهية نور ورعه، ولا يضمّر مذهباً باطنياً ينقض ظاهر معاني القرآن والسنة وإن الكرامات التي اختص بها لا تدفعه إلى «مخالفة تعاليم الله القدسية»»⁶⁰.

وظيفة المقدس الاجتماعية:

في مقدمة المقدس البدائي «لروحيه باستيد - R. Bastide» يتساءل «ه. ديروشييه - H. Deroches» عن معنى تأسيسية المقدس فهو يسأل نفسه هل أن مؤسسة المقدس تعني «إحصاءه، تدجينه، استرجاعه، التعامل معه؟ أو أيضاً قوليته، ضبطه، تنظيمه. تجسيده؟»، هذه التساؤلات تدل على الغموض ولسوف يتضاعف هذا الغموض لأنه من الصعب دائماً فصل جانب المقدس البدائي «السحري» عن المقدس المألوف «الديني» فإن كل تضرع بشري يتوجه إلى المقدس أو يتم فصل حوله يحمل في طياته صلاة دينية لكنه في نفس الوقت مناقض للدين جذرياً طرح «باستيد» فكرة الارتباط، يؤكد إضافة إلى ذلك أن «موت الله» أو التراجع الديني لا يدل بالضرورة على موت المقدس، والدليل على ذلك في تحولات الحياة الدينية الغربية، فهو يرى في ذلك تعبيراً عن تسوية بين العقلانية هذا يدل على أن السعي وراء المقدس المغلق والمتأنس⁶¹.

له فاعليته فيجلب خيراً أو يدفع مكروهاً، فالحجارة الموجودة داخل الأضرحة تحمل قداسة وطهارة فيتم التبرك بها، وبطال التقديس أيضاً الأعلام وقطع القماش (الخضراء والبيضاء) التي تغطي التابوت، وهكذا فالتبرك في أشياء الولي يزكي الزائر ويطهره ويكفر عن ذنوبه، كما أن الأشجار المجاورة لضريح الولي لها حرمتها وقداستها الخاصة فلا يجوز إطلاقاً قطعها أو كسر إحدى أعضائها، حتى الطيور التي تستظل بها يحرم صيدها أو إفزاعها، وأكثر أنواع الأشجار تواجداً بفناء الضريح هي النخلة، فالنخلة في المخیال الإسلامي الشعبي تمتلك القدرة العلاجية إذ لها أثر في مداواة الكثير من العلل والأسقام كالعقم مثلاً، فتكتسي النخلة أهمية بالغة في المخیال العربي، حيث أن العرب أكرموا كثيراً، إذ روي عنه عليه السلام «أكرموا عماتكم النخل» وقال القزويني إنما سماها عماتنا لأنها خلقت من فضلة طينة آدم عليه السلام وأما الضمير في عماتكم يدل على إظهار عقليّة الجاهلية فكلم الناس على قدر عقولهم⁵⁸.

(5) قداسة الحيوان:

لقد احترم الإسلام بعض الحيوانات ورأف بها، إلا أنه لم يبالغ بتعظيمها إلى درجة التقديس، فالحيوانات لم تخلق إلا لخدمة الإنسان كما حرم الإسلام أكل بعض الحيوانات كالخنزير.

مع مجيء التصوف العملي أضيفت على الحيوانات قداسة خاصة فأصبحت بقدرته الله تنطق وتشكو همها للولي فهناك روايات الأولياء وعلاقاتهم بالحيوانات⁵⁹، لقد كانت تمر الطيور وأبي مدين يتكلم فتقف لتسمع، وفي رواية عن الشيخ بن عودة كان يروض السباع فكان السبع يجري نحوه حتى يصل عنده فصيح أليفاً لا يؤذي.

أما قداسة الكثير من الحيوانات عند أهل التصوف العملي فمرجعه إلى أن كل شيء ارتبط بالولي من جماد أو نبات أو حيوان إلا وتقديس، إن الإسلام قد عقلن المقدس ومحوره حول الذات الإلهية، وأن الديانة الإسلامية هي الديانة الوحيدة التي أنجزت

من الماضي⁶³، لنستقي منه نماذج قادرة على إعادة توازن نظام الوجود الجديد فهي ترمز إلى القاسم المشترك بين كل المجتمعات الاستعمارية وما بعد الاستعمارية يعطي علماء الاجتماع مثلاً قليلاً أهمية للأشكال الثابتة والمستمرة من الوقائع الاجتماعية لصالح الاحتمالات الأكثر ديناميكية، كذلك التي تنطلق من دراسات تتناول المجتمعات السريعة التغير في مقدمتها مجتمعات العالم الثالث، تناول «دوفينيو» مسألة التحولات وهي تعبير جديد وثيق الصلة بالموضوع أدخله «سيكار» 1970 الذي أشرف على الوضع الاجتماعي الثقافي في الجزائر يدعو إلى الاهتمام أكثر بأسباب «عودة» أو «استمرار» آثار الماضي في المجتمعات النامية، طرح «دوفينيو» مسألة المشاكل الاجتماعية التي فرضها التغير السريع وهو مفهوم دوركهايمي تجدد الاهتمام به من خلال مختلف الكتابات.

يرى «باستيد» أن ظاهرة شعائر الامتلاك في المجتمعات البرازيلية والأفريقية هي الأكثر أهمية، وجهات النظر تختلف فإن المتغير السوسيولوجي للتبدل يكون فيها مهماً أيضاً «الحلم، الرعب، الجنون» 1972 - والمقدس البدائي 1975 يعبران عن خاصية التغير الاجتماعي وهي آثار ذات اختلال وظيفي وفوضوي بالنسبة للكثيرين⁶⁴.

قام «باستيد» 1975 بتعداد الأسباب التي تشكل تطور شعائر الامتلاك في المجتمعات الخاضعة للاستعمار ومجتمعات ما بعد الاستعمار، يمكن القول أن أولها تقليدي يركز إما على تجسيد الآلهة كي تتمكن هذه الأخيرة من إنجاز مهماتها، إما على النبوة لتخليد رسالات الآلهة، وإما أخيراً على الشفاء من الأمراض، وعلى هذا الأساس يقيم تصنيفاً لوظائف الشعائر وهي وظائف قابلة للتغيير في ما بينهم أدوار اجتماعية مختلفة وتخضع لتنوع الدوافع، وتكتسب الشعائر المزيد من الأهمية عند المجتمعات الخاضعة للاستعمار إن هذا الأخير يتوصل إلى ممارسة الشعائر كوسيلة لحل صراع القيم أي إدخال الثقافة الإفريقية في

يرى «ج.م. دور كرييت - J.M Derkreet» 1963، و«أ.مولفورد سبيرو - E.Mellford spiro» 1966، عن حاجة نفسية التي تنظم التوترات الداخلية عن فرد يحن إلى الوجود فالمقصود مثلاً هو العمل بصورة جماعية على إعادة توازن العالم النفسي المشوش، إن الحاجة إلى المقدس تتجاوز الفرد لتخص الجماعات سوف تبحث في الماضين التوازن الذي تحن اليوم إليه وقد أخذ البحث عن الماضي طرقاً عدة ففي تصور المقدس نظم الإنسان علاقته الاجتماعية بشكل أدى إلى إحداث فوارق تراتبية ذلك أن الهدية هي محور تلك العلاقات، فحصول الإنسان على الاحترام ليس مرده إلى ما يملكه بل بما يقدمه من هدية، والهدية في هذا الاتجاه وحده هي التي توجد التراتبية فتعطي من مكانة المهدي وتقلل شيئاً من شأن المهدي إليه، في دراسة «تستار - TESTAR» للقبائل الجبلية التي تسكن الجنوب الشرقي لآسيا، عماد الحياة الدينية لديها هو تقديم القرابين «الضحية والحيوان المتقرب به هو الجاموس والقوى ما فوق الطبيعية المتقرب إليها هي أرواح الأسلاف التي تظهر في الأشياء والنبات دون الحيوان»، لاعتبارهم الحيوانات علامة تدل على الدونية والتبعية.

مما سبق ذكره يظهر لنا مدى تدخل المقدس في تنظيم العلاقات الاجتماعية وخلق التراتبية والتفاضل، في هذا يقول «مارسال موس - M.Mauss» المقدس متصور بالنسبة للجماعة وأعضائها في كل ما يعلو بالمجتمع ويؤهله إلى التماسك ويحميه من التششت أو تعارض في المصالح، فكل ما هو اجتماعي يتم بشكل حتمي وفق أساليب وطرق دينية، هو ما فتح مجالات الحياة الاجتماعية لوجود المقدس، وبالتالي تأديته الوظيفة الاجتماعية التي ركز فيها «دوركهايم» على وظيفة التكامل والتماسك من خلال الطقوس الذي ينظم التنافذ أو العلاقات المتبادلة بينها⁶²، فهناك الطقوس التي تمارسها في نطاق واسع في الأوساط المدينية الحضرية يطالها التغير الاجتماعي أكثر بكثير مما يطال الأرياف، فنجد اللجوء إلى الطقوس من خلال سلوكيات مذهلة مأخوذة

وجعله أنيا ومبجلا حيث يبحث الاحتفال الطقسي عن مناسبة للتقرب من القدرة الفوق طبيعية التي تقلق وتهيمن في نفس الوقت⁶⁸.

لقد اعتقد «ليفى برول» 1931 أنه وجد في موقف الارتباك الثابت هذا عند الإنسان إزاء الفوق طبيعية، مظاهر أو بقايا «عقلية منطقية» وهو مفهوم سيطابقه «ج.ديفرو» 1970 لاحقا مع المفهوم الفرويدي حول العمليات الأولية.

بالنسبة لـ «كازانوف» 1971 تجد القصيدة الدينية للطقوس حقيقتها أو بالأحرى سببها في تحولات الوضع البشري بين هذه التحولات والأكثراياكا إلى حد بعيد هناك الشعور الذي يدركه الإنسان حول المقدس وبالتالي فسبب كونه خاضعا للمقدس يسعى الإنسان عن طريق الطقوس للتقرب من عالم المقدس ويكون الطقوس بمختلف بدائله التطهير منها المساري أو السحري ذا اتجاه واحد في كل وظائفه لا هدف له سوى إعادة التوازن الداخلي للإنسان الذي يمزقه اتصاله مع تقلبات العالم الخارجي. فوظيفة الطقوس الدينية دفاعية قبل كل شيء لذا يقال إن. كل تغيير يضع الإنسان في وضعية قدسية، لقد انغلق عبثا في منظومة من القواعد، وهو يشعر بنفسه مستقرا فيها. إنه يجد نفسه بالتالي في مواجهة عالم القدرات المتغلطة من القاعدة ويشعر أنه قلق لأنه يواجه سره الخفي الخاص به مع ما يتضمنه من غموض، عندئذ يلجأ إلى الطقوس لاستعادة التوازن المفقود ليلتقي الدنس أو يتخلص منه⁶⁹.

وهنا نريد معرفة ما هي الوسائل الطقسية القادرة على تحقيق التقارب بين القوى العليا الملتزمة فعلا. سنتناول حالتين باعتبارهما تستعيدان البعد الديني في الطقوس: الصلاة والتضحية، حيث يمكن اعتبار هاتين الخبرتين كقطبين متينين لذات التحرك الديني فبينما تركز الصلاة - وهي طقس شفوي - على التماس خطوة ما أو تحقيق أمنية معينة، تستخدم التضحية - وهي طقس عطائي - كدعامة لهذه الصلاة وتضمن تقريبا شروط تأثيرها الرمزي والديني.

مجموعة مسيطرة من القيم الغربية وهو ما سماه «باستيد» انسلاخا ثقافيا شكليا وأثناء إعادة تقييم بعض السلوكات الأصلية الثقافية، يتم حل صراع التقاطب والتسوية حيث يتكيف المرء مع ظروف حياتية جديدة، فيختلف الانسلاخ الثقافي دون أن ينكر ذاته كليا.

أكدت أبحاث «ف. فانون - F. FANON» 1961، أنه مقابل كل محاولة للانسلاخ الثقافي ثمة ردة فعل من انسلاخ ثقافي معاكس، وقد كانت عبادة الأجداد الإحياء المستمر للطقوس والتعلق الكبير بالمعتقد الديني، وسائل جماعية لمقاومة الاستعمار، إذن كلما كان يزداد تأكيد أصالة الثقافة المحلية كلما اشتد الانسلاخ عما هو غريب ويشعر هذا الأخير بأنه منبوذ وبالتالي مهان.

ومن هنا فالحاجة الملحة للاتصال بالمقدس وحتى للاتحاد معه لحماية الذات من حالات القلق التي يسببها وجود الاستعمار.

«مولفورد سبيرو» 1966 الذي يلاحظ أنه لو لم يكن للطقوس أية فعالية في القضاء على الفقر، الشفاء... فهو له وظيفة سيكولوجية مهمة «حقيقة» تكمن في تقليص القلق، اليأس الناتج عنه⁶⁵.

يرى «رونيه باستيد» أن للطقوس وظيفة الاسترجاع المستذكر لأصول الأسطورة والدين⁶⁶، أما «كازانوف - Jean cazaneuve» فيقول إن الطقوس يظهر كفعل مطابق لعرف جماعي تندرج فعاليتها على المستوى ما فوق الطبيعة وهو يتجلى بكل خصوصية في العادات والتقاليد العرفية التي تبرز ذاتها، ليس فقط داخل العالم الطبيعي بل وكذلك في علاقة الإنسان بالعالم ما فوق الطبيعي⁶⁷.

وظائف الطقوس الدينية:

لم تعد علاقات الطقوس مع ما هو ديني بحاجة إلى برهنة فكل ديني فرز طقوسا خاصة به ويستخدمها، فالحدث الأول هو الذي أوجد الطقوس

لقد حاربت كل من اليهودية، النصرانية، الإسلام، تعددية الآلهة من أجل تمجيد الوحداية الآلهة، وكانت غالبية السلوكات الطقسية الموروثة عن المذهب الإحيائي تعارض هذه الوحداية على هذا الأساس قد نقضها يهود موسى ورب يسوع والله محمد غير أن الإسلام سيكون الغريم الأكثر عنفا العبادات والطقوس التي دعت إليها أو أوحى بها التعددية الإلهية⁷¹، التي نعلم أنها غير دينية وبهدف تبيان، من خلال هذين الطقسين النموذجيين نقاط تبلور بعض الصراعات التي تشجع في المجتمع الجزائري على تفكك الرابط الزوجي أو تعقد العلاقات بين الجنسين فالختان والإفتراع الزوجي يؤكد كذلك بعض التنظيم في مسارنا ولا يركز لإسهام العوامل التي تحدد النشاط الطقسي والديني.

مهما تكن الأسباب النفسية والاجتماعية ثمة أسباب أخرى لا واعية تتداخل فيه، تعليمات فرويد في ما يتعلق بدور اللاوعي في كل موقف ديني وطقسي وقد يتوجب علينا أن ندرك مواقف «الصدمة الثقافية» وتساؤلات حول الثقافة الأصلية⁷²، فالزواج هو بالطبع الرابط الشرعي بين الجنسين وممارسة الرغبة بحرية لكن الزواج غير مقبول، بالحرية في مجتمعات المجتمع الجزائري إلا بشروط وجود تكاليف مسارية واجبة. ثمة تكليف ذو قيمة رمزية توجز هذه العبارة ليس جديرا بعقد الزواج إلا الذي أو-التي- يدفع ضريبة ذلك من دمه الخاص، دم الختان بالنسبة للرجل ودم الاقتراع في ما يتعلق بالمرأة وهذا ما سوف يبين العلاقة الرمزية بين الطقوس الزواج والختان⁷³، في بعض النصوص التوراتية التي كتبها «ب. غوردن» 1946 تكشف أن الختان في الديانة اليهودية شرط زواج بشكل أنه يطالب بالزواج إلا الرجل المختون الذي ارتبط بالله مضحيا له بدمه. فدم الختان كونه يشبه هبة



ومن هذا فصلوات الالتماس «رياستيد» التي تستخدم فيها الضحية التي تقدم قربانا كموضوع تبادل بين المتضرع والمتضرع إليه حيث يرى «باستيد» في هذا التبادل التداخل القوي بين الإنسان والألوهية التي يناشدها، فدم الضحية القرابية هو شراب الآلهة المفضل. إنه الغذاء الذي يؤدي إلى تجديد قوى المقدس وطقس التضحية كان في الأديان القديمة إن الأديان الإحيائية⁷⁰، ومع مجيء الأديان التوحيدية راحت الطقوس التوحيدية تتلاشى تدريجيا لتختفي نهائيا في غالبية الأديان التقليدية حيث تصطدم مبدئيا بما هو محرم.

وظائف الطقس الرمزية:

إن المقصود في هذا المنظور هو تبيان أنه مهما تكن الدوافع الاجتماعية والدينية يوجد دائما واحد سيكولوجي، لذا يجب بالضرورة أن تتوضح الدوافع السيكلوجية التي تتضمنها السلوكات الطقسية التي تتبع فجأة في فترات الأزمة الاجتماعية.

أولا نعود إلى التحليل النفسي الذي يقترحه «إريك فروم» 1968، «الجنود السيكلوجية لمقتضى الفعل الطقسي» وهذا النبين أن الطقس ليس في النهاية سوى تعبير رمزي عن الأفكار والمشاعر بواسطة الفعل، وقد وضح هذا البعد الرمزي للطقوس من خلال مشابهة رمزية بين طقوس الزواج وطقوس الختان في كل من الجزائر والمغرب وذلك بهدف تفسير أسباب تعميم الفعل الطقسي.

فضاء ممارسة الطب الشعبي (المأسسة):

تعني كلمة المؤسسة في علم الاجتماع مجموعة الأحكام والقوانين الثابتة التي تحدد السلوك والعلاقات الاجتماعية في المجتمع وفي مجالات ونواحي كثيرة خلال القرن 19 تتكلم عن المؤسسة العائلية والاقتصادية والمؤسسة الثقافية والتربوية كما استعمل هذا الاصطلاح بدقة متناهية العالم الاجتماعي هربرت سبنسر في كتابه السلوك الشعبي، فيقول بأن المؤسسة الاجتماعية وليدة الفكرة والهيكل الذي ينسجم مع أحدهما مع الآخر ولا تلبث أن تتحول إلى فرقة اجتماعية وهذا سرعان ما يتحول إلى أحكام وقوانين ثابتة تفسر طابع التركيب الاجتماعي الذي يتكون حسب آراء سبنسر من أدوار اجتماعية مترابطة وبظهور التركيب الاجتماعي تظهر المؤسسات التي هي في الحقيقة وصل بين الأدوار والتركيب إذن مؤسسة حسب آراء سبنسر هي نوع من السلوك المذهب الذي يتميز بالرقى والسيادة ويتسم بالديمومة والوعي العقلي الذي يبتعد كل البعد عن المبررات

تمنح الله ويعد دلالة على هذا الارتباط، فيجد الرجل نفسه مطهرا ويتلقى بالمقابل منحة إلهية: إمكانية عقد الزواج أي إنشاء علاقة سببية بين الفعل الطقسي وفعل الافتراع.

وعلم تطور الكائن الفرد كما يوضح «س. فرويد» 1967، أن قتل الأب كنتيجة رغبة الابن الجنسية، إن حادثة قتل الابن هذه أجبرتهم على تحديد أطماعهم وحصر الليبيدو خاصتهم في موضوع حب واحد: المرأة التي سيختارونها في إطار الزواج الشرعي والتي سيكونون معها أول أسرة في تاريخ البشرية غير أن حادثة قتل الأب قد تتلاشى مع الزمن من ذاكرة البشر وتتطلب اتفاقية الزواج⁷⁴ بالذات مستلزمات كالختان التي يبدو وكأنه خصاء رمزي، كما أن فرويد نفسه يفسره بهذا الشكل من خلال سياق الأفكار، هذا أن تصور احتفال الختان الطقسي وكأنه الدلالة على الندم المرتبط بالخطيئة الأولية حيث أنه عندما يختن الولد حتى في أيامنا هذه فإن ذكر الأب الحالي والقديم هي تطالها القداسة عن طريق هذا السلوك الرمزي، والختان يخلص الولد باكرا من حالة القلق إزاء الأب ويفتح أمامه أفقا مبشرا، أوله الزواج الذي يدمل الجرح الحاصل في عضوه الذكري يغني الشيء نفسه بالنسبة لابنه عندما يمنحه مغفرته ليفتح له سبلا في ملذات الحياة الزوجية عندما يقوم بتزويجه، وتشمل أول الملذات الزوجية على الافتراع الذي أصبح الآن شرعيا حدثا تافها ظاهريا لكنه مفعم بالدلالة⁷⁵.

هو ما يدعو إلى القول إن الطقوس الوحيدة المسموح بها هي التي تنص عليها التقاليد الدينية كطقس تقديم الضحية في العيد مثلا.

ما طرح سابقا يستلزم إقامة رابط غير مسلم به سوسيولوجيا الدين والتحليل النفسي للدين. عرفنا به «س. فرويد» بالذات 1948 بدءا من موسى والتوحيد، هذا هو الرابط الذي سنحاول إثباته في الفقرة التالية سترسم فيه وظائف الطقوس الرمزية⁷⁶.

الخاتمة:

من خلال مما سبق حاولنا التطرق إلى ظاهرة الطب التقليدي الذي لازال مستمرا منذ العصور القديمة إلى يومنا هذا فبالرغم من مختلف التطورات التي عرفها الطب خاصة من النواحي التكنولوجية، إلا أن الطب الشعبي أصبح يتميز بالاستمرارية والتطور وينافس الطب الرسمي، في ظل هيمنة الثقافة المجتمعية ومختلف التصورات المتعلقة بالقضايا الغيبية والموضوعية، أضف إلى ذلك الظروف الاقتصادية للمجتمع، فالوضع الاقتصادي يحدد بدرجة كبيرة الأساليب العلاجية المتبعة من طرف الأفراد، وفيما يخص المجتمعات العربية فالإقبال على الطب الشعبي لازال متداولاً بكثرة بمختلف الأشكال سواء بالتصادم أو بالتوازي، هذا الوضع يعبر عن العمق الثقافي للظاهرة من جهة وكذلك حدود المسار التحديثي للمجتمع من جهة أخرى.

العقلية ولا يتميز بالديمومة حسب آراء سنسر ليست نوعاً معيناً من السلوك أو المقياس، وإنما هي مجموعة أعراف اجتماعية مبتورة ومتفق عليها⁷⁷، ويعتبر تشارلز كولي وديفز المؤسسات بأنها مجموعة مقياس معقدة تعتمد عليها المجتمعات في مواجهة حاجاتها الأساسية بطريقة نظامية وعقلية، فالمؤسسة الاجتماعية هي التي تنشأ أو تؤسس من قبل الدولة أو من قبل الأفراد أو من قبل الاثنين مع أي القطاع العام والقطاع الخاص، وفق القوانين والتشريعات المعمول بها، والإدخال إلى الطريقة والمريد يمر بمراحل تبدأ بدخوله إلى الطريقة حتى مرحلة الجذب وهي أعلاها. وهذه الطريقة تشترك فيها الكثير من الطرق وعدد المراحل ما يمكن قوله عن الطقوس التي رأينا أنها تشكل كلا غير متساوٍ بالطبع لكنه بكل حال كل مع التقليدية وتتقضي ممارسته أحياناً كما هو الحال في الوطن العربي.

الهوامش

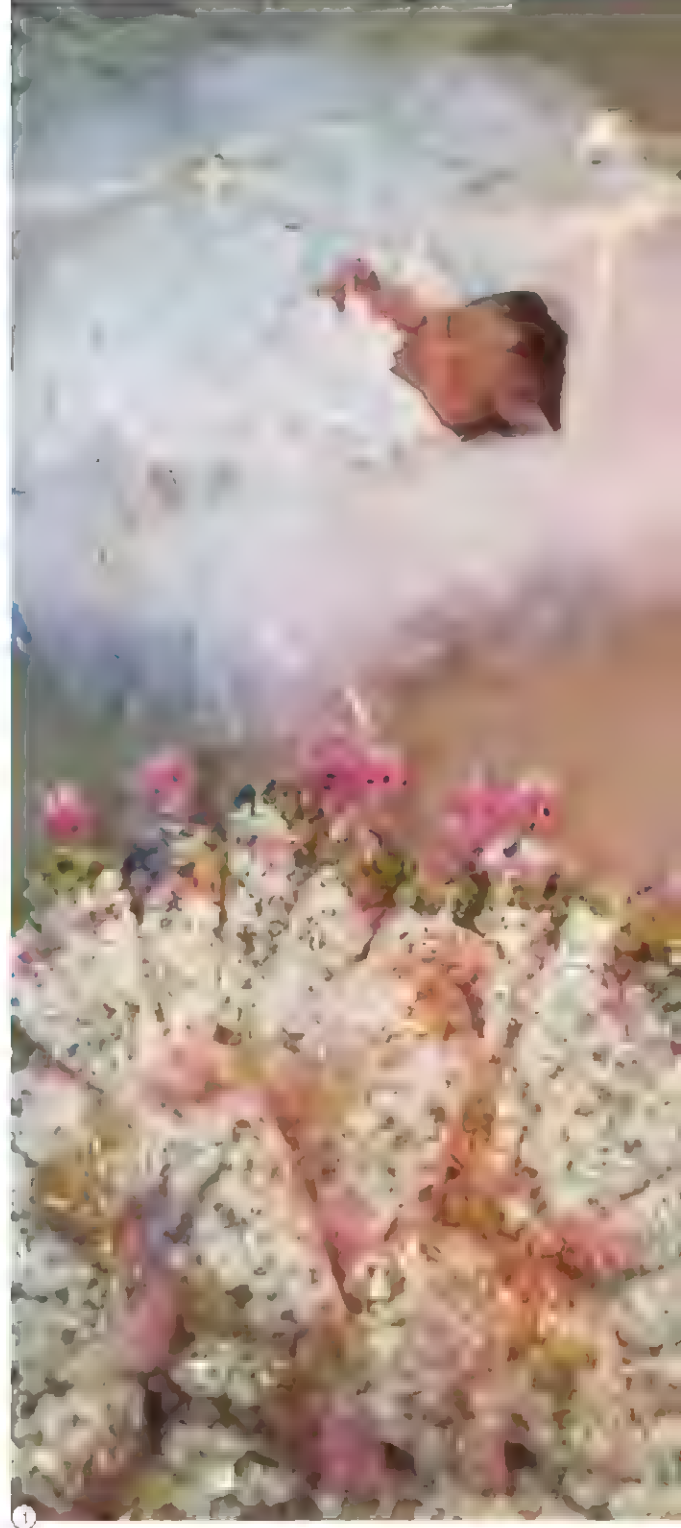
1. د. خولي حسن - المدينة والريف في مجتمعات العالم الثالث - دار المعرفة، الطبعة الأولى، 1982 ص 32.
2. موفق الشطي، السفر الأول من تاريخ الطب - الطبعة الأولى - دمشق، 1956.
3. حسن الخولي، مرجع سبق ذكره، ص 161.
4. المرجع نفسه، ص 12.
5. موفق الشطي : مرجع سبق ذكره، ص 13.
6. د. عباس إبراهيم: الطب الشعبي والعادات الشعبية، دار الإسكندرية، الجزء الأول، بدون سنة.
7. محمد عباس إبراهيم، الأنثروبولوجيا الطبية، ج 1 الثقافة والمعتقدات الشعبية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية 1996، ص 182.
8. حسن الخولي: مرجع سبق ذكره، ص 45.
9. أمين رويحة: التداوي بالأعشاب، دار الأندلس، الطبعة الثانية، بدون سنة.
10. محمد الجويلي "الزعيم السياسي في الإسلام في المخيال الإسلامي بين المقدس والمدنس"، المؤسسة الوطنية للبحث العلمي، دار سراس، تونس، د، ط، 1992، ص 18.
11. المرجع نفسه، ص 35.
12. محمد عبد المعيد خان "الأساطير والخرافات عند العرب"، دار الحداثة، الطبعة 3، 1981، ص 152.
13. Dictionnaire Encyclopédique "La rousse en trois volumes.", P27.
14. OTTO Rudolf : Le sacré (traduit de L'allemand par Jundt André) payer Paris . 1998 p 27.
15. Caillois Roger : " L'homme et le sacré " Ed Gallimard . Paris . 1963 p 17.
16. Ibid , p 19.
17. Durkheim " Les formes élémentaires de la vie religieuse" Alcan ,Paris 1937, p 284.
18. Joseph Chellhod : " Les structures du sacré chez les arabes" Maisonneuve .Paris.1986,

أ.د. أشرف صالح محمد - مصر

تنشئة الطفل في المجتمع القروي: دراسة في المعتقدات الشعبية الريفية

تعتبر ولادة الطفل أولى مراحل دورة الحياة الإنسانية لأنها تمثل أهم الأحداث في حياة أي عائلة، لذلك يبدأ الاحتفال بهذه المناسبة السعيدة قبل الوضع من طرف الأم الحبلى التي تُهيء الجو المناسب والبيئة الملائمة لاستقبال مولودها الجديد الذي يُعدّ اللبنة الأولى في تركيب وبناء مستقبل الأسرة وأملها في استمرار الحياة¹.

ويحتفل التراث الشعبي في كل مجتمعات العالم بالطفل احتفالاً خاصاً، ولا عجب في هذا، فالطفل هو بداية الحياة، وهو - في ميلاده وقطامه ونموه - رمز حي متجدد لتجدد هذه الحياة. وينسج التراث الشعبي حول حمله وميلاده وحمايته آلاف الممارسات والمعتقدات، وينعكس بعضها في كثير من العناصر الشعبية مادية وغير مادية، ولذلك لا نبالغ إذا قلنا إن دراسة الطفل في التراث الشعبي لأي مجتمع إنما تمثل عرضاً لقطاع مستعرض في ثقافة هذا المجتمع².



عليها المجتمع. والواضح أن هذه المعتقدات يعتقد فيها معظم الناس ويؤمنون بها على مدى زمني طويل، يخضعون ويلتزمون بها، كما أن هذه الممارسات كانت في الأصل ممارسات سحرية وطقوساً دينية تخدم نفس الغرض ثم سقطت إلى مستوى العادات وتحوّلت إلى الصورة التي نَجدها عليها اليوم، فعادات وتقاليد ورعاية الجنين والمرأة الحامل ثم المرأة الواضعة ووليدها إنما هي بهذا المعنى رواسب لممارسات قديمة كانت تمثل درجة أعلى من التقديس، ولكنها تخدم الوظيفة الثقافية نفسها⁶.

وتتم تلك الممارسات في إطار من الاعتقاد بأن ما يحدث للطفل سيؤثر على مستقبله ومصيره، وخاصة في المجتمع القروي المصري الريفي، حيث يفسح الآباء أكبر مساحة من العواطف الطبيعية لأطفالهم، فالأطفال هم كل شيء في حياتهم، وهم مصدر كل سرورهم وفخرهم وأملهم، ومن ذلك فليس بغريب أن تُمارس حولهم العديد من الممارسات الشعبية بهدف حمايتهم من الأخطار المحيطة بهم، وفي الوقت نفسه تجسد هذه الممارسات الكثير من المعتقدات الشعبية.

استقبال المولود:

ليس ثمة ما هو أهم من الولادة في حياة الشعوب، فبها وحدها يمكن الحفاظ على النوع الإنساني، وحولها تشكّلت معظم رموز الحب والخصوبة والنماء في كل الثقافات الإنسانية على اختلافها وتنوعها. ولم يشكّل العرب استثناء في تمجيد الولادة ومدحها والتغني في أشعارهم بالأم الولود وإيلائها مكانة هامة في معتقداتهم وعاداتهم وتقاليدهم. ويكفي أن يغوص المرء في الحكايات الخرافية الشعبية العربية وينقر فيها ليدرك أن الولادة قد احتلت الحيز الأهم من المتخيل الشعبي العربي، فلاتكاد تخلو حكاية من الموروث الشفوي النسوي على وجه الخصوص من التطرق إلى الولادة ومعاناتها.

تمر حياة الطفل بمراحل متعددة منذ وجوده داخل أمه في مرحلة الحمل، حتى يبدأ أول خروج منتظم له من البيت للعمل أو الدراسة، وكل تلك المراحل يحيطها المعتقد الشعبي، كما تحيطها العادات الشعبية، بالكثير من الإجراءات والممارسات الرمزية والسحرية التي تهدف إلى حماية الطفل وتأمين انتقاله إلى المراحل التالية، أو الحفاظ عليه من أخطار هذا الانتقال.

والطفولة مصطلح يربطه العلماء بالمعيار الزمني والعمرى لحياة الإنسان، وهي تبدأ قبل ميلاد الطفل -على عكس ما يرى بعض العلماء- حتى سن الرشد، ومن أهم سمات المعتقدات الشعبية المرتبطة بالطفل أنها متوارثة وفطرية أولاً، ثم تتحول تدريجياً إلى سمات مكتسبة تحتاج دائماً إلى الرعاية الأسرية وبخاصة الأمومة³. أما في مرحلة الطفولة المبكرة والتي تمثل في تأثيرها على تنشئة الطفل وسيلة لغايات رمزية أو دلالات اعتقادية تتعلق بعالم الكبار وأنشغالاته، يوظف الطفل فيها لأنواع من الإشارات وصيغ التجسيد، بما يجعل «الطفولة» قيمة دلالية متسعة لعوالم من الدلالات الاعتقادية المتنوعة التي يستمدّها من المحيطين به في سنوات طفولته الأولى⁴.

والمعتقدات الشعبية هي مجموعة الأفكار التي يؤمن بها الأفراد فيما يتعلق بالعالم الخارجي والعالم فوق الطبيعي، وهي كذلك نسق فكري يضم الاعتقاد والشعائر والطقوس وغيرها، وتعتبر المعتقدات الشعبية من أصعب عناصر التراث الشعبي، لأنها خبيثة صدور الناس ولا تلقن من الآخرين، ولكنها تختمر في صدور أصحابها، وتتشكل بصورة يلعب فيها الخيال الفردي دوره ليعطيها طابعاً خاصاً. والحق أن هناك العديد من المعتقدات الشعبية والتي تُمارس في غيبة الوعي أو ضعفه لدى الأمهات إزاء الجنين والطفل بهدف حمايته من الأخطار التي تهدده سواء من جانب قوى منظورة أو خفية، وهي ظاهرة تسود معظم المجتمعات المتقدمة والبدائية على حد سواء⁵.

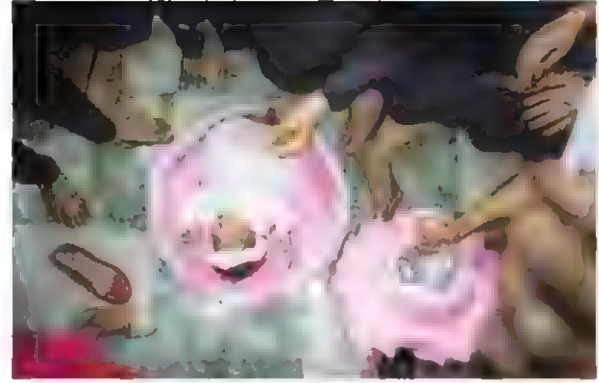
وتشير الدراسات الفولكلورية المعاصرة، بأن هذه المعتقدات الشعبية اكتسبت وجودها ورسوخها واستمرارها من حيث إنها تؤدي أغراضاً محددة تعارف

إلى ذكر اسم الله على أخته (ابنة قرينة أمه)، حيث يذهب الاعتقاد بأهمية أن تتلفظ القائمة على تحريك الطفل أو نقله من مكان نومه بالعبارة التالية «اسم الله عليك وعلى أختك قبلك». وفي هذا مرضاة للأخت إذ إن ذلك يبدي اهتمام الأم الإنسية بوليدة قرينتها، بدرجة اهتمامها بطفلها بل تبدي إزياد اهتمامها بذكر كلمة (قبلك)، يعني تفضيلها لها على حساب ابنها أو اشتراكهما في درجة الاهتمام. كما يشير ذلك إلى أن الأطفال في حالة النوم يكونون في أكثر حالات الاتصال بالعالم السفلي، الذي يحتاجون فيه إلى عناية الخالق، خالق الإنس والجان، وأن كليهما يحتاجان إلى رعايته الدائمة⁹. وعند قص أظافر المولود للمرة الأولى يوضع في يده مبلغ من المال ليكون واسع الرزق، وحتى لا ينظر لما في يد غيره في المستقبل.

ملابس الوليد:

تفرض المعارف والمعتقدات الشعبية سيادتها على الملابس وما تخفيه في طياتها من معاني ورموز تحمل وتنتقل المكانة أو البركة إلى من يلبسها، وتتضمن بين معانيها حيوية الطبيعة في غزارة الغيث، وفيضان الأنهار، وخصب الأراضي الزراعية، فلا تقف الثياب عند حد ستر الجسم أو الوقاية من البرد أو الحر، فغسيل الثياب أو تفضيلها أو لونها المميز وزخارفها وتطريزها كل هذا له معان كثيرة عند المجتمع الشعبي، فالملابس يدور حولها الكثير من الرموز والمعتقدات، فمنها ما يتعلق بمفهوم الحشمة أو الخوف من السحر والحسد، ومنها ما يرتبط بالشفاء من الأمراض، وأيضًا اكتساب الصحة والسعادة¹⁰.

ويوجد حرص واهتمام من الأمهات الحوامل في المجتمع الريفي بملابس الأطفال، وتختلف كمية الملابس المعدة حسب المستوى الاقتصادي للأسرة، وتقوم الحامل قبل الوضع بإعداد ملابس وليدها في الشهور الفردية (الخامس، والسادس، والسابع) تضاف إليها هذه الأرقام¹¹.



وتتعدد الممارسات الاعتقادية المرتبطة بمرحلة ما بعد عملية وضع الجنين أو ولادته (الميلاد) والتي تستهدف جميعها بشكل مباشر أو غير مباشر الوليد الطفل (ذكر أو أنثى). فهناك ممارسات اعتقادية تقوم بها الداية (المولدة)، وهناك ممارسات تقوم بها الأم أو تتعلق بها فيما يحفظ لها طفلها من الأخطار غير المنظورة أو غير المعلنة، وأخيرًا ممارسات اعتقادية تتعلق مباشرة بالطفل في محيطه الاجتماعي المتمثل في الأسرة والدائرة القريبة المحيطة به⁷.

ويتم إعطاء فرصة سبع أيام كفترة التقاليد تتعرف فيها الأم على ما حدث لعلها تتأكد - بصعوبة وفرحة معا - أن من كان بداخلها أصبح الآن منفصلا عنها، وهنا تقوم الرضاعة الطبيعية بدور رائع، ليس مجرد تغذية الطفل بما هو حقه الطبيعي، ولكن أيضًا بالتدرج مع الأم لقبول الواقع الجديد، من خلال الحركة اقترابًا وابتعادًا، الطفل ملتصقًا بشديها يوصل إليها أنه مازال جزءًا منها، لكنه ليس كذلك طول الوقت، فهو سرعان ما يتبعد، أو يُبعد بعد الرضعة، ربما أدى إلى إقناع الأم أولاً أن الخروج ليس معناه الانفصال القاسي، وإنما هو يعني بداية رحلات حركية النمودهايًا وإيابًا⁸.

حمل الوليد وتنظيفه:

وفيما يرتبط بعملية حمل الطفل من معتقدات، فإنه يسمى على الطفل، فيقال: «بسم الله، بسم الله الرحمن الرحيم»، ويجب ذكر اسم الله عند نقل الوليد من مكان نومه أو تحريكه أثناء نومه، بالإضافة



ما يحكي المستشرق الإنجليزي إدوارد وليم لين (1801 - 1876م) يترك أطفالهن في ثياب قذرة ومظهر رث خوفاً من الحسد، لأن الأطفال لعبة عظيمة يشتهيها الجميع.¹⁷

ومن هذه المعتقدات ما يرتبط بالشفاء من الأمراض، فالعرف السائد في بعض القرى الشعبية الريفية عند إصابة الطفل بمرض الحصبة تلبسه أمه رداءً أحمر اللون، وتكنه وتجلسه في مكان منعزل مظلم طمعاً في الشفاء.¹⁸

القطام:

القطام هو أولى خطوات الطفل على طريق الاستقلال بكيانه ووجوده الفيزيقي، كما أنه في الوقت نفسه بداية الاستقلال النفسي، فهو إذن مرحلة حاسمة وهامة في حياة الأم والطفل معاً، ولكن إذا أردنا الدقة فهي أكثر أهمية وأبعد دلالة بالنسبة للطفل عنها بالنسبة للأم، فهي ليست أول تجربة للأم في الانفصال الجسدي عن طفلها، أما الطفل فهي تجربة جديدة فريدة في حياته.¹⁹

تفضل معظم الأمهات أن يتم القطام بعد سنتين، إلا إذا حملت المرأة فهي تمنع عن إرضاع طفلها، لأن هناك اعتقاداً في أن حليب الأم يصبح فاسداً إذا حملت. والغالب أن قطام الطفل ما بين العام والنصف الأولي والعامين أو ما يزيد بأشهر قليلة، ونادراً ما يتجاوز ذلك طبقاً للمعتقد الشعبي إلا يصير عقله «تخين مثل الحمار» أو «مُخه ضَلَم» كما يُشاع على لسان البعض عند السخرية من بعض الأطفال عند التندر بسوء

واللون الأبيض هو اللون الغالب على ملابس الطفل خاصة خلال الشهور التي تعقب الولادة أو الألوان المشجرة لتحميمهم من الحسد. ويفضل أن يخرج الطفل إلى وجود على ملابس والده أو إخوته السابقين والغرض الظاهر من تلك العادة هو أن يعيش الابن عمراً طويلاً مثل أبيه، أما الغرض الكامن منها، فهي نوع من التعبير الرمزي على أن المولود من صلب أبيه.¹² وغالباً ما يرتدي المولود يوم السبع جلباباً طويلاً أبيض أو بيجي ويفضل اللون الأبيض، ويصنع من البيكّة أو الكستور في الشتاء ومن اللينوه في الصيف، ويحلى بالتنطريز أو الداتيل عند الصدر، وغالباً ما يكون له سفرة من أعلى في الأمام والخلف يركب فيها الجزء الأسفل من الجلباب بكشكشة ويكون له مرد من الخلف يدا من أعلى إلى نهاية الذيل، وله فتحة رقبة مستديرة وأكمام طويلة.¹³

ومن المعتقد الشعبي الشائع أن السيدة التي يتوفى أطفالها بعد الولادة مباشرة إذا حملت مرة أخرى، فعندما تلد هذه السيدة فإنها تلبس وليدها مريلة سوداء بدون أكمام تشبه مريلة الطعام، وهي تعتقد أن ارتداء المولود اللون الأسود يبعد عنه الروح الشريرة والعين الحسود.¹⁴

وهناك طريقة لإطالة عمر الطفل في بعض القرى ترتبط بالملابس، فإذا كانت هناك امرأة مسلمة مات لها عدة أطفال في طفولتهم المبكرة، ثم ولد لها طفل آخر، فإنها تطلب من امرأة قبطية أن تعطيها البركة لكي يعيش الطفل المولود حديثاً، والبركة التي تطلبها قد تكون جزءاً من فستان تلبسه امرأة قبطية أو جلالية أو أية قطعة ملابس خاصة بأحد أطفال المرأة القبطية، ولا بد أن تخص قطعة الملابس مسيحياً وليس مسلماً، وهذه العادة والمعتقد لا وجود له لدى الأقباط.¹⁵

هناك من تلبس طفلها لبساً مهلهلاً وتهمل في تنظيفه في شهوره الأولى اتقاء الحسد وشر العين، ويلبس الذكر ملابس الأثني حتى لا يتأذى من العين الحاسدة¹⁶، وهناك من يلبسه من لباس واحد لمدة سنة كنذر. وكانت الأمهات المصريات الموسرات على



بوغاشا) وهي من المأثورات الشعبية ذات النغم الغنائي عندهم لترغيبه في الأكل²².

ومن ناحية الوقت المناسب لقطاع الطفل، فقد لوحظ في المجتمع الريفي أن الأمهات يعتقدن في عدم فطام الأطفال في فصل الصيف لأنه يكثر فيه الأمراض والنزلات المعوية، وإنما يكون عندما يعتدل الطقس وعادة ما يكون في الربيع أو الخريف²³.

التسنين والمشي:

يتضح من الدراسات الميدانية أن هناك أقوالاً تتردد في مناسبات ظهور الأسنان والمشي لأول مرة، وممارسات تستهدف مواجهة مثل هذه المواقف، وتتنحصر إما في التكتم وعدم الإفصاح خشية الحسد أو إصابة الطفل بمكروه، أو أخرى تستهدف التعجيل بظهور الأسنان أو المشي بسرعة.

(1) التسنين:

عندما تظهر أول سنة للطفل، تكون لها فرحة كبيرة، وإذا ظهرت في وقت مكبر، تُداري الأم، إلا أنها تكون سعيدة وتعطي للطفل إصبعها حتى يعض عليه، وتفرح عندما تشكها سنته. أما ظهور الأسنان العليا أولاً، فهي حالة نادرة الحدوث، إلا أن جميع الحالات في مختلف المناطق الريفية ذهبت بدون استثناء إلى أنها إرادة الله، وذهب البعض منهم إلى الزعم بأن حدوثها لذيشرؤم وخاصة عند ظهور الأنياب قبل الأسنان، وأن حدوث مثل هذه الظواهر مدعاة للحزن والكآبة²⁴.

تصرفهم في المواقف المختلفة، فهم يرجعون ذلك إلى أن أمه أرضعته فترة أزيد من عامين. وفي كثير من الأحيان تزيد فترة إرضاع الأثني عن مثيلها الذكر، ذلك لأنه في المعتقد الشعبي يجب أن ينشأ الولد «خشناً ورجلاً»، ولذا فلا يجب أن يبقى في حُضن أمه طويلاً²⁰.

ولكي نطم الأم الطفل نضع على ثديها عصير الصبار عدداً من المرات كل يوم، إلى أن يحدث الارتباط الشرطي بين الرضاعة من ثدي الأم وبين طعم الصبار المر، وتقوم بعض الريفيات بدهن حلمة الثدي بالشطة حتى ينفر الطفل من المذاق الحارق. ويلاحظ أن إعطاء الطفل التمر والعيش والمواد الأخرى بجرعات تدريجية بعد الشهور الأولى من ولادته يساعد مساعدة فعالة على سرعة تعودده على الأطعمة الأخرى. على أن ذلك لا يمنع أن بعض الأطفال وأمهاتهم كانوا يعانون معاناة شديدة في حالة الفطام، فعملية الفطام كانت تعتبر عملية شاقة بالنسبة لهم، فالطفل يدوم على البكاء والعويل طوال الليل، الأمر الذي يتطلب سهر الأم وإرهاقها الشديد.

وقد كانت الأمهات يشاركن المرأة التي تظم طفلها في حمل الطفل أثناء النهار وهناك بعض المحاذير والاحتياطات التي نهت إليها بعض الدايات والأمهات المتقدمات في العمر، وهي تمثل تجسيداً لخبرائهن بجانب أنها تمثل نقداً لبعض طرائق تغذية الطفل في الوقت الحالي. وأول هذه الاحتياطات الغذائية هو ضرورة التدرج في تقديم الطعام للطفل وعدم إجبار الطفل على قبول أو منعه من أكل طعام معين هو يريد أن يأكل منه، وكذلك عدم إجباره على تناول الطعام في وقت لا يريد فيه أن يأكل، كما لا يقدم له اللحم والسمك بشكل مباشر اعتقاداً منهم أنها تسبب الإسهال والانتفاخ والمغص، وفي الوقت الراهن يُستشار طبيب الأطفال في توقيت وكيفية الفطام²¹.

وفي بعض القرى الريفية تستخدم الأم الأسلوب المفاجئ أو التعسفي في الفطام، فتقلب المرأة الفلاحة ثوبها حتى لا يجد فتحة الثدي، أو ترسله عند أحد أقاربها ومعارفها ليبعد عنها حتى ينسى الثدي، ويمرور الوقت يتم فطام الطفل ويعطونه عادةً (البوغاشا) وهي الخبز الطري المدهون بالجبن ويرددون له (الباشا هياكل

«البكري»، وقد ينعدم تمامًا بالنسبة للأولاد غير الأول. وهذا شيء منطقي، ولكنه قاصر على الأمور التي تثير الدهشة والفرحة، ولكن هناك بعض البدايات التي تكون لها أهمية طقسية أو اعتقادية خاصة، فتلقى قدرًا كبيرًا من الاهتمام، وتقوم الأسرة أو الأم بمراعاتها بالنسبة لكل الأولاد دون التمييز بين الأول ومن عداه.

ومن أبرز تلك البدايات ذات الأهمية الطقسية، قص شعر البطن، وقص الأظافر لأول مرة، فتمثل بقايا أول أظافره جزء من كيان الطفل يجب التصرف فيه بحذر، وعلى نحو لا يؤدي إلى وقوعها في أيدي أغراب أو أعداء يمكن أن يستغلوها لإيقاع الضرر الجسيم بالطفل. ولكن تتركز حول شعر البطن أكبر عدد من الممارسات والمعتقدات، فشعر البطن يجب العناية بالتصرف فيه إذ لا يصح إطلاقًا إلقاؤه هكذا، لأن له صلة وثيقة بشخصية صاحبه، وقد يُتخذ «أثرًا» له تمارس عليه بعض العمليات السحرية «الأعمال» التي تنعكس على الطفل مباشرة²⁶.

توجد في الريف عادة حلاقة شعر البطن للمولود يوم السبوع، ووزن مقابل له ذهب، وتقوم الأم أو الأب بالتصدق به لكونه سنة عن الرسول ﷺ، وهناك من يقوم برميّه في البحر، مع الحرص الشديد على ألا يراه أحد وهو يلقيه؛ لاعتقادهم بأن ذلك يجعل الشعر الجديد جميل وطويل عند طلوعه²⁷. وفي بعض مناطق الريف لا يُقص شعر البطن إلا عند قبر أحد الأولياء في مناسبة الاحتفال بمولده، ولذلك ينتشر في احتفالات الموالد - خاصة المشاهير منهم - عدد كبير من الحلاقين الذين يقومون بقص شعر البطن للأطفال الصغار، حيث يوهب ذلك الشعر للولي. وإذا اضطرت الأسرة إلى قص شعر رأس الطفل ولم يتيسر لها لسبب أو لآخر زيارة ضريح الولي الذي وهب له الشعر، فإننا نجد الأسرة تقص شعر رأس الطفل كالمعتاد، ولكنها تترك وسط الرأس خصلة، وتظل تلك الخصلة ذات شكل متميز (غير حليقة) وسط رأس الطفل إلى أن يتيسر للأسرة زيارة الولي، حيث تُقص هناك²⁸.

وهناك من يخلق شعر البطن (وأحيانًا شعر رأس الطفل) ويضعه في ورقة ويحفظه بعناية بعد قصه،

وفيما تتخذ من ممارسات اعتقادية تتعلق بخلع الأسنان الأولى (اللبنية) للطفل، فقد اعتاد الناس على رمي السنة التي تم خلعها في اتجاه الشمس «في وجه الشمس» مع قولهم: «يا شمس يا شمس خذي سنة الجاموسة وهاتي سنة العروسة». وهناك اعتقاد بأن الطفل عندما يرمي هذه السنة في البحر يكون رزقه واسع.

(2) المشي لأول مرة:

أول ما يمشي الطفل يُمسك من تحت إبطيه، ويقوم أحد الأطفال الكبار بركب المياه أمامه ويشق بالسكين الأرض ويتمنون له العمر الطويل. وإذا تأخر الطفل في المشي، أعطوه لبن المعزة ليقوى عصبه. وفي بعض المناطق الريفية إذا تأخر الطفل في المشي، أخذوه لباب الجامع يوم صلاة الجمعة، وربطوا رجليه ووضعوا في حجره حمصًا وحبوبًا، وأول شخص يخرج من الجامع بعد انتهاء الصلاة يطلبون منه أن يفاك رجلي الطفل المربوطة وينثر الحبوب والحمص على الأرض اعتقادًا منهم أن ذلك يجعل عصب الطفل يشد ويقوى على المشي²⁹.

حلاقة شعر البطن وشعر الرأس:

القاعدة العامة أن الأشياء التي يأتيها الطفل لأول مرة، أو تؤدي له لأول مرة، تكون موضع اهتمام المحيطين به ويسجلونها بعناية، وربما يحتفلون بها على نحو أو آخر. والاهتمام نفسه موجه بالطبع للأقوال أو العبارات، بل والأصوات التي تصدر عن الطفل لأول مرة. والحق أن الأسرة تهتم وخاصة الأم بكل شيء يفعله الطفل لأول مرة، كخروجه من البيت لأول مرة، وذهابه إلى الكتاب أو المدرسة لأول مرة، وقص شعر رأسه لأول مرة، وقص شعر البطن، واستحمامه لأول مرة، وغطائه عن لبن أمه... إلخ.

والملاحظ بصفة عامة أن ذلك الاهتمام قد يكون من جانب الأسرة كلها، وقد يكون مقتصرًا على الأم وحدها، وقد يتخذ حجمًا خاصًا بالنسبة للطفل الأول

ويفسح المعتقد الشعبي مكاناً كبيراً لأسباب المرض الراجعة إلى عوامل نفسية أو سحرية، أو بمعنى آخر تلك التي لا ترجع إلى أسباب مادية معروفة ملموسة، فكثير من الأمراض يمكن أن تُعلل بالعين أو الحسد. ويندرج تحت هذا البند أيضاً تأثير الكائنات فوق الطبيعية (الجن)، فهي قد تعمل على إلحاق الضرر بالطفل. ولما كان المرض يمكن أن يرجع إلى عوامل نفسية أو روحية وأخرى مادية عادية، فإن العلاج يمكن أن يتم بوسائل سحرية من الطبيعة نفسها كالرق والتمايم وما إلى ذلك، كما قد يتم بالأساليب الطبية التقليدية. ولكن الملاحظ أن الفئة الأولى من الوصفات تحتل المكانة الأبرز والأسبق، حتى بعض الوصفات الطبية العادية تفرض عليها بعض الشروط والتحفظات والقواعد ذات الطبيعة السحرية الخالصة³².

(1) الرعاية الطبية:

ومن أساليب الرعاية الصحية التي تقدمها الأسرة للطفل في حالة تأخر الكلام، يحضر البعض بذور اللبلاب ويقومون بدقها في المياه ثم تغلى وتقدم للطفل، وقد يعتقد البعض في تقديم لحم الغراب مسلوفاً وذلك في حالة ثقل لسان الطفل في إخراج الكلام، أو يقدمون لسان الجدي مشوياً له. ومن الممارسات أيضاً، يضعون ماء في الهون في صلاة الجمعة وتدق المياه وينشدون للذكر: (المياه تتكسر، والولد يفسر)، وللأنثى: (المياه تتكسر، والبنث تفسر)³³.

وإذا كان لدى الطفل شعور بالهمدان زائد عن الحد فقد يعتقدون في السحر، فيذهبون بأثره (أي جزء من ملابسه يحمل غرقه) إلى أحد الشيوخ أو القساوسة المعترف بهم فيكتب له في طبق بالزعفران أو بعض الأعشاب مع العسل الأبيض الآيات ثم يشربه بعد غسل الطبق لمدة ثلاثة أيام، وقد يعتقدون في الحسد ويمارسون الرقوة.

ومن الممارسات الشائعة حينما يتأخر الطفل في المشي، سلق أرجل الدجاج بعد تقشيرها وتقديمها للطفل لإطعامه وشرب حسائها، وذلك ينبعث من الاعتقاد بأن الكوارع (قدم البقرة أو الجاموسة)

على ألا يرمى به في الهواء، بل تطوى بعناية داخل ورقة ووضعها في أحد الشقوق أو دفنه²⁹. وقد ذكر «دي شابرول» سنة 1798م في كتاب «وصف مصر» قيام المصريين بممارسة مضحكة تعود إلى ضعف نظامهم الروحي، فيحرص المسلم منهم بعد أن يقص شعر رأسه أو لحيته على ألا يرمي بها في الهواء، بل يطويها داخل ورقة ثم يضعها بحرص في أحد الشقوق، ويتبع الشعب كله على وجه التقريب هذه العادات العجيبة³⁰. وعند حلق شعر الطفل لأول مرة يوضع في قطعة من الطين وترمي في الماء، لكي يطول شعر الطفل، ولاعتقاد بعض أفراد المجتمع الريفي أن سريان الماء يزيد من رزق الطفل في الدنيا.

الرعاية الطبية والسحرية للطفل:

يشكل موضوع السحر والطب واحداً من أهم القضايا الفكرية التي نكاد نلمسها في ثنايا دراستنا للمجتمعات القديمة، فمنذ عصور سحيقة شكل المرض مفهوماً غريباً عن الجماعات البشرية، ففي الوقت الذي كانت فيه الجماعات البشرية تستطيع أن تفهم بشكل أكيد، الجروح الناتجة من المخاطر التي يتعرض لها الإنسان من جراء صراعه مع بني جنسه أو مع الحيوانات الضارية التي تحيط به، شكل مفهوم المرض بعداً خاصاً في مسيرة تأملاته الفكرية، وأن وقوع شخص ما في الجماعة البشرية التي عاشت في عصور ما قبل التاريخ السحيقة، أسير المرض ثم الموت جعلت الإنسان يفكر بأن هناك أسباباً وراء تحول الإنسان الممتلئ صحة إلى مجرد كائن ضعيف، لا يلبث أن يسلم الروح ليتحول إلى جثة هامدة، ولو تمكنا من تخيل أول جماعة بشرية واجهت محنة الموت لأدركنا مدى الصدمة النفسية التي تعرض لها المجتمع البشري. ولم يكن أمام الإنسان الذي واجه الموت لأول مرة في جماعته البشرية الصغيرة في عصر موغل في القدم إلا أن ينسب ظهور المرض إلى قوى غير مرئية لم يكن يستطيع مشاهدتها سببت المرض، قوى أقوى منه مقدرةً وذكاءً، كانت تتحكم في حياته وفي الوقت نفسه في مماته³¹.

زرقاء» على صدور الأطفال، أو آيات وسور قرآنية (المعوذتين) انقاء للعين والحسد³⁵.

ولوقاية الطفل من الحسد، وخاصة الذي ينجم عنه أعراض مرضية متنوعة، تلجأ غالبية الجماعات الريفية إلى ذبح إحدى الحيوانات التي تؤكل على عتبة المنزل، أو في أي مكان قريب، وإن كانت تفضل الحالة الأولى. ثم يغمس أحد أفراد الأسرة أصابعه الخمسة في دم الحيوان المذبوح ليضعها على باب المسكن «تحميس» أو على جدرانه من الداخل أو من الخارج. وقد تكتفي بعض الحالات بوضع قطرة من دم الحيوان على جبهة أفراد الأسرة خاصة من يخشى عليهم من الحسد كالأطفال. كما يحرص البعض على الاحتفاظ برموز أخرى شعبية - قد يكون لبعضها مضامين دينية - كالعين رمزاً للحسد، والمسبحة، والكف وغيرها، وهي تصنع من خامات مختلفة حجرية أو معدنية ويدخل في ألوانها غالباً اللون الأزرق³⁶ لدلالته على درء الحسد، وتزين أحياناً بعملات معدنية صغيرة أضفاها المبدع الشعبي لجعلها أكثر جذباً للعين الحاسد.

وقد يوضع رغيف عليه ملح بجانب الوالدة والمولود منعاً للحسد، أو يوضع على بطن الطفل كيس صغير به سبع حببات (أرز - غله - ذرة - لوبيا - حلبة - شبة) ويسمى هذا الكيس «فسوخه» وتوضع على بطن الطفل حتى لا ينظر إليه أحد، بل ينظر لهذا الكيس ويجذب انتباهه³⁷. وإذا شعرت الأم بالغيرة من أي أحد تجاه الطفل فتقوم بإحضار بلحة وتسمى «بلحة الغيرة» تأتي بها من أي نخلة موجودة بالقرية وتعلقها في صدر الطفل كحلية اعتقاداً منها أنها تبعد عنه غيرة إخوته والناس³⁸.

إذا ما عطس الطفل فإن أمه أو من يحيطون به يستدعون بعض الكلمات ذات الدلالة الاعتقادية التي يحاولون من خلال استخدامها إلى صرف أوجه الشر والحسد عن وليدهم الذي لا حول له ولا قوة في الدفاع عن نفسه بالنسبة للعالم غير المرئي أو غير المنظور، فيقال له عندما يعطس مثلاً: «اش خدت الشر وراحت»، أو «اسم الله والحارس الله»، أو «يرحمك الله»، أو «خمسة وخميسة على اللي شافوك ولا



بصفة عامة تشد العصب وتقوي الحيل، ولكن الكوارع البقري أو الجاموسي ثقيلة على معدة الطفل، فيستبدل هذا بأرجل الدجاج، بالإضافة إلى الاعتقاد بأن قوة الدجاجة تكمن في أرجلها، وعند تناول الطفل أرجل الدجاج فسوف تقوى عظامه ويصلب طوله ويستطيع السير³⁴.

(2) الرعاية السحرية:

وأكثر ما يمكن رصده بالنسبة للمعتقدات الشعبية الخاصة بالطفل هو الاعتقاد في الحسد باعتباره سمة من أوضاع سمات الوجدان الشعبي المصري، وهو يقوم أساساً على كثير من المأثورات والممارسات الشعبية التي تشكل جزءاً مهماً من سلوك الإنسان المصري الشعبي، ويرتبط الحسد عند العامة بالعين والنظر، والمال والعيال من أكثر الأشياء التي تتعرض للحسد في اعتقادهم، ووسيلة الوقاية عندهم هي «الرقوة من الحسد».

ولذا يلجؤون إلى عمل «عروسة» من الورق تصور لهم الشخص الحاسد، وينقبون موضع عينها بالإبرة، ثم يحرقونها في النار (الفحم) مع مخلوط من الملح والشبه والفسوخ، إبطاً لأكثر العين ودرءاً للحسد، وقد تتبع هذه الإجراءات بإجراء آخر يلزم الشخص المحسود، أن يلبس حجاباً فيه رأس هدهد محنطة، أو جزء من ذيل كلب، أو بعض أسنان ذئب، أو عقرب مجفف، أو حرياء مجففة، أو بعض قطع النقود الصغيرة مع قليل من الملح. كما تقوم أسرة الطفل بتعليق «خمسة وخميسة أو فاسوخة أو خرزة

القلق عند الأم، فإذا تأخر الطفل في الحبو بعد الشهر الخامس فإنها تلجأ للممارسات الشعبية، وعلى سبيل المثال؛ تربط رجله بنوع من الخوص على باب جامع، وأول من يخرج من الصلاة من الجامع عليه أن يفك هذا الرباط وتسمى هذه العملية بـ «فك القيد»، وتكون قد وضعت بعض الحلوى (عادة حمص) بين أرجله فتأكل منها وتوزعها على الناس، وتكرر هذه الممارسة ثلاثة أسابيع حتى يسير. ومن الممارسات الأخرى، تلجأ الأم لوضع طفلها في (قُفّه) ويمسك بأذنيه الأولاد والكبار ويدورون به على المنازل المجاورة وهم يرددون بعض المأثورات الشعبية⁴².

ومن المعتقدات الشعبية التي كانت شائعة حتى بداية القرن العشرين أن القروية التي يموت أطفالها في سن مبكرة ورزقت طفلاً جاوز السن التي تكثر فيها أمراض الطفولة التي تقضي على ذريتها، فإنها تزف ابنها بعد تجاوز فترة الخطر، فتدهن وجه الولد سلاقون ويلبسونه طرطوزاً من ورق أخضر وأحمر وفيه ريش الفراخ، ويركبونه حملاً بالمقلوب، أي يواجه مؤخرة الحمار على غير العادة، ثم يمسك بيديه قرصاً من روث البهائم الجاف، وتشوه هيئته وملابسه ويدورون به البلد والصبيان خلفه يغنون (يا أبو الريش انشالله تعيش)، ويطوف الموكب حول القرية ثلاث مرات على الأقل، وتسمى بزفة أبو الريش⁴³.

ويبدو هذا التقليد على غرابته مشابهاً لركوب الملدوغ أيام الجاهلية الحمار في وضع معكوس ليبراً من دائه الذي ينتقل إلى الحمار باعتقادهم، والتقليد في عمومها يتضمن الاستعانة بالحيوان على داء يصيب الإنسان. ولم تكن هذه الضروب من المعتقدات شائعة في مصر والبلاد العربية فحسب، بل هي ظاهرة انتشرت في كثير من بقاع العالم ولا سيما أوروبا. وتصور لنا جميع هذه العادات على غرابتها مدى تسلط فكرة ثوب المرض والعافية على العقائد الشعبية⁴⁴.

يوجد طبقاً للمعتقد الشعبي الطفل المكبوس: وتعني الكبسة في اللغة الاقتحام على الشيء، وتعني دخول المرأة الحائض أو غير الطاهرة على النفساء، فيزرق جسد الطفل ويختنق، ويعالج الطفل بجلب خرزة

صلوش على النبي»، أو «اسم الله على أختك قبل منك»، أو «امشي عنه يا عطاس»، أو «الحمد لله أعوذ بالله من الشيطان الرجيم».

وهكذا عندما يتشاءب الرضيع يقال له: «الله أكبر الولد التحسد»، ويتم عمل حجاب له لوقايته من الحسد³⁹، أو «الله أكبر على اللي شافوك ونظروك»، أو «الحمد لله»، أو يتم عمل لعبة عروسة من الورق ويرق بها الطفل وتحرق ويبخر بها الطفل الصغير لصرف عين الحسود.

وفي حالة تحول الطفل من حالة الهدوء إلى حالة الصراخ وكثرة الحركة فيعتبر الطفل حسب المعتقد الشعبي «محسود»، أو أن أخته «قرينته» التي توجد تحت الأرض زعلانه منه، أو يكون قد فُس من الجن، أو أن الملائكة قالوا له: «إن أمك ماتت وهو نايم»، وبيتسم عندما تقول له الملائكة «أمك عايشة أبوك هو اللي مات»، وهناك من يقوم بعمل تحويطة على يد شيخ معالج لمثل هذه الأمور. وتجدر الإشارة هنا إلى أن الأطفال يضحكون قبل أن يتعلموا الكلام، وحصر العلماء تاريخ الابتسامة الأولى للطفل في المدة ما بين الأسبوع الأول أو الثاني من حياة الطفل قبل الضحك، بدليل أن تاريخ الضحك يتراوح ما بين ثلاثة أسابيع وستة أشهر⁴⁰. وقد اشتهرت في بعض مناطق المجتمع الريفي عبارات حول ابتسامة الطفل الرضيع بأنه يضحك (بيتسم) لأن الملائكة تلاعبه ونحن لانراها، وذلك لأن العيال أحباب الله والملائكة دائماً حولهم⁴¹.

وإذا وقع الطفل ليلاً يرش بماء يسكر في المكان نفسه لحماية الطفل من أذى القرين، كما أن رش الماء بعد فعل أو حدث ما يعني إبعاد هذا الحدث، والتعوذ منه، وكذلك إبعاد الأرواح الشريرة والموت عن هذا الطفل، وتعتمد ممارسات أخرى على المياه كعنصر (حوض مياه، أو زير به ماء) وتردد الأم سبع مرات: «وحياة مين بناه وعلاه تأخذ نكده وتعطيه صفاه»، ثم تذكر الله وهي تحمل الطفل وتردد «الكلب النباح أخذ الشر وراح».

ويعتبر تأخر الحبو والمشي لدى الطفل من دواعي



الرفيات أنهم عند النوم روحهم تصبح قطط وتنادي الأم في الجيران مَنْ عنده قطعة يتركها، وإذا قام أحدهم بضرب قطعة، فإن الطفل يصرخ في السرير وهو نائم، والدراسات الميدانية أفادت بالكثير عن غرابة المعتقد الشعبي في علاقة التوأم بالأرواح والقطط والتجوال والعودة، ولهم في ذلك آراء ونظريات امتزجت بالخرافة والخيال إلى حد بعيد⁴⁷.

تدريب الطفل على القدرات المختلفة:

الأسرة هي أهم عامل في نقل التراث الشعبي إلى الطفل، وهي تتفوق في ذلك على كافة وسائل ومؤسسات التنشئة الاجتماعية الأخرى، خاصة في المجتمعات التقليدية. ومن بين أفراد الأسرة تُعدّ الأم الشخصية الأولى صاحبة الدور الجوهري في توصيل التراث إلى الطفل الذي هو كل شيء في حياة والديه، يقول شابرول: «المصري يعرف أكثر منا معنى العواطف الطبيعية، فأطفاله هم كل شيء في حياته، وهم مصدر كل سروره وفخره وآماله، ولربما كانت أحاسيسه أكثر وأقل تنوعاً، لكنها أكثر نفاذاً وحقيقية، وهويدين بذلك إلى براءة عاداته وكذا إلى بساطة تقاليده».

إن عملية التربية وتعني بها توصيل التراث الثقافي إلى الطفل لا تتحدد بحدود زمنية معينة، وإنما هي تتم بشكل مكثف في سنوات العمر الأولى، ولكنها تظل مع ذلك مستمرة طوال العمر، بحيث يتم امتصاص

«الكباس» ويتم حمامه من على هذه الخرزة. أو تقوم الأم بجمع سبعة «حيات» طحين من سبعة بيوت من بيوت الجيران، وبخاصة الذين تزوجوا ضراير، ويصنع منها «شراكة» من الخبز، ويطبخ العدس بعد تنقيته على هيئة سليقة ويحمم الطفل بجزء من هذه السليقة، وتُقدّر الشراكة ويمرر الطفل منها سبع مرات، ثم يمرر من فتحة «مدرقة» الأم سبع مرات، ويُمنع الآخرون من تقبيله، وتوضع عليه خرزة «خضرم» وهي خرزة الكباس، ويقال عندئذ: «لا كباس ولا نعاس ولا وجع في الرأس»، وهذا يعني إعادة إنتاج الطفل المكبوس بهذه المعتقدات ليعود سويًا من جديد. أما الطفل المُبدّل⁴⁸، فيعتقد الناس في الأوساط الشعبية أن الطفل هو من أولاد الإنس قد جرى استبداله بأحد أولاد الجن، ويطلق ذلك بالذات على الطفل الدائم الصراخ، والذي يتألم دائماً لأسباب غير مفهومة⁴⁹، ويُعالج بحمله إلى قبور الأنبياء والصحابية والأولياء لينال بركتهم وإعادته إلى حالته الطبيعية، كما يُعالج بأن يُحمم بمقدار من الماء يعادل وزن المصحف، ويرشق الماء على سلاسل حجرية دون أن يصل إلى الأرض، أو تحمله امرأة بلغت سن اليأس إلى سيل أولبع مجاور دون أن تكلم أحدًا في طريقها، وتغسله في الماء ثلاث مرات لحظة رفع أذان صلاة الجمعة؛ ويُعزى التبديل إلى أن الداية لم تذكر اسم الله عليه عند توليده.

وهناك الطفل الملموس: وهو الذي تلمس الداية أعضائه التناسلية لمعرفة جلسه فيصرخ ويعالج بريقة. أما الأطفال التوأم الذين ولدوا بخلاص واحد، فتعتقد

رمز للسلطة والبطش كالعسكري، أو لما تحدثه من ألم شديد يفزع منه الطفل كالطبيب وإعطائه الحقنة... إلخ.⁴⁸

تمثل الحكاية الشعبية التي تنقل بها معرفة الأجداد والآباء خبرتهم إلى الأبناء والأحفاد «شفاهة» حول الخوارق والأساطير الخرافية التي تنتمي في مجملها إلى عالم الخيال واللاواقعية حين يجمعونهم في الأماسي أو أوقات الفراغ، الممثلة الأدائية الحقة المستوعبة لقيم الطفولة والمتجهة إليها، هي الفاعلة في ترسيخ المعتقدات الشعبية الخاصة بالكبار لدى صغارهم، في حدود وعيهم واعتباراتهم العمرية والسلوكية، بشكل متعمد منهم أو غير متعمد - طبقاً للعادة السلوكية أو القولية - فيما بين الكبار وأطفالهم. وخاصة إذا ما تقمص الوالدان شخصية أطفالهم والنزول بالمستوى العقلي في خطابهم إلى مستواهم عند مخاطبتهم حتى يسهل على الطفل استيعاب رسائلهم الممثلة في الحكايات أو غيرها؛ التي يهدف الوالدان من خلالها بث قيم سلوكية مرغوبة أو النهي عن تلك السلوكيات والقيم غير المرغوب فيها.⁴⁹

فيصبح الطفل في هذه المرحلة مع تطوره النفسي والجسماني والعقلي والثقافي، طفلاً كان، أو إنساناً ناضجاً هو المتلقي والمؤدي في الوقت ذاته لكافة أشكال الممارسات والسلوكيات التي تحمل بطياتها دلالات اعتقادية متنوعة طبقاً لما يجابهه من سلوكيات ومواقف اجتماعية مختلفة ومتنوعة، والتي قد تلقى قبولاً ودعماً من أهله وأقاربه وأصدقائه في حالة كونها تتفق ومعتقداتهم وثقافتهم بما يدعم وجودها ويؤيدها ويعمل على استمراريتها داخل بيتها، أو تلقى رفضاً أو توبيخاً أو شكلاً من أشكال الضبط الاجتماعي الذي قد يصل الأمر فيه إلى حد الطرد من الجماعة عندما يختلف معها في معتقداتها؛ بما يهدد من كيانها ويضعف من قوتها بين الجماعات المحيطة بها داخل المجتمع الكبير.⁵⁰

كما تحمل الحكاية فوائد تربوية وتعليمية تهدف إلى تحقيق غايات أخلاقية واجتماعية، فالطفل في الحكاية الشعبية قد يكون نفسه بطلاً، وهو في جميع الأحوال



القيم والمعايير ولما ذج السلوك الاجتماعي امتصاصاً كاملاً. ولا تتم التربية على نحو واحد أو بوسيلة واحدة أو وسائل بعينها، ولكن الأسرة والمجتمع المحلي بوجه عام يُسخر كل ما لديه من إمكانيات لتحقيق هذا الهدف العزيز، فتتوصل الأسرة إلى ذلك بالقذوة أولاً، وبالتعويد والتدريب المتكرر، وبالأوامر والنواهي المباشرة والمتفاوتة القوة، ويقص الحكايات وإنشاد الأغاني، وإلقاء الأمثال والحكم، والاشتراك في المناسبات والطقوس الاجتماعية العامة والخاصة.

والقيمة الأساسية التي تحرص الأسرة على غرسها في نفس الطفل هي قيمة احترام الوالدين والكبار بصفة عامة، ويديهي أن استقرار هذه القيمة في نفوس الأطفال تسهل ما يلي ذلك من وصول تأثير سبل التنشئة الأخرى إلى أعماقهم، على أن هذا الحرص الكبير على تربية الطفل يمكن أن يتعرض لبعض الصور غير السوية أو مظاهر التطرف من تدليل أو قسوة.

ومن الموضوعات التربوية ذات الأهمية الفولكلورية الواضحة، الشخصيات التي تستخدم لتخويف الأطفال، إذ تعرف كل الثقافات الشعبية عدداً من الشخصيات والهيئات التي تخيف بها الأطفال، وهي تستعمل للأغراض التربوية لإبعاد الطفل عن أماكن معينة، أو تخويفه من ممارسة فعل، أو سلوك معين، أو إصدار قول معين... إلخ. ومن هذه الشخصيات في الثقافة الشعبية المصرية: الكائنات الخرافية كالعفريت، وأبو رجل مسلوخة، والسلعوق، والبعبع، والحيوانات كالكلب والذئب والثعلب. ومن ذلك أيضاً أشخاص ووظائف معينة في المجتمع، وهي تُستدعى للتخويف إما لأنها

الأم التي تخوف طفلها عندما يبكي بقدم العفريت، أو أنها سوف تؤذيه إن لم يكف عن البكاء. وفي حالة قيامه بأفعال طيبة ومحمودة تخبره بأن الملائكة سوف يحبونه لكونهم يحبون الأطفال الطيبين⁵³.

وتتدرج معرفة الأطفال بالملائكة والعفاريت بارتقائهم العمري وما يتم بثه لهم من حكايات مختلفة توضح لهم أن الملائكة أجسام نورانية ترتدي ملابس بيضاء، وأن الملائكة مخلوقة من نور، وهي رسل الله إلى الأرض، أما العفاريت أو الجن فيسكنون تحت الأرض، وهناك بعض الأفعال التي يجب تجنبها من الأطفال حتى لا تظهر لهم العفاريت مثل: (عدم الكلام في الحمام، أو سكب المياه السخنة في الحمام... إلخ).

كما توجد بعض الممارسات التي قد تؤصل لهذه الأفكار الاعتقادية لدى الأطفال، وخاصة إذا ما كانوا عنصرًا أساسيًا في مثل هذه الممارسة التي لا يمكن إتمامها بدون الطفل، مثل: قيام بعض المشايخ (الدجالين والمشعوذين) من استخدام الأطفال صغار السن للاستفادة منهم في فتح المندل في حالات السرقة، أو للاستدلال على أماكن كنوزها، أو لمعرفة الحظ أو البخت لكونهم ليسوا مكرين وظاهرين أشبه ما يكونون بالملائكة⁵⁴.

ألعاب وأغاني الأطفال:

يشكل اللعب حاجة أساسية من حاجات الطفل، إذ لا يمكن أن ننظر إلى الطفل ونشاطه الطبيعي بمعزل عن اللعب والحاجة إليه، بل بات من المؤكد أن هذه الحاجة وضرورتها تأتي الأولوية ضمن سلم الحاجات الأساسية للطفل، يقول الأديب البلغاري بوسيليك «بلا قصص وبلا ألعاب، فإن شمس الحياة ستغيب عن عالم الطفل، وبذلك ستتقوض أركان حياته، فالحكاية مثلها مثل حليب الأم».

وذلك لأن ممارسة اللعب تشكل أساسًا لطاقة الطفل، وسمة بارزة في شخصيته وطبيعته الطفولية التي لا يمكن أن تسير وتنمو بشكلها الطبيعي دون ممارسة اللعب وإشباع الحاجة إليه⁵⁵. وعلى الصعيد

متلقي ذكي لكل محمولات الحكاية، وقد يتمثلها في سلوكه اليومي وحياته المعاشة، كمناصرة قوى الخير على الشر التي تحاول أن تهدم قواعد الخير والمحبة، كما توحى بذلك بعض عناصر الحكاية الشعبية مثل حكايات: (أمن الغولة، الجنيات الثلاث، والحيوانات المختلفة سواء الأليفة منها أو المتوحشة)، وهذا هدف تعليمي وأخلاقي نجده في كل حكاية إيجابية الملامح، مثل: قصة (الشاطر حسن، الأقزام السبعة، المصباح السحري، السندباد، الثلاث معزات، ألف ليلة وليلة، ست الحسن والجمال، النذاهة)، إلى جانب بعض القصص النبوي⁵¹.

وتتدرج الحكايات حسب النوع والسن والهدف من الحكاية في اختيار نوع الحكاية للطفل، مع الأخذ في الاعتبار أهمية توافر عنصري التشويق والإثارة مع احتواء كل حكاية على بعض القيم والمثل العليا التي يرغب الملقى للحكاية غرسها وبثها لدى المتلقي «الطفل».

تفسير العالم المحيط للطفل:

في هذه المرحلة يبدأ تفسير أصل الطفل له، أو بيان الكبار المحيطين به المصدر الذي حصلوا منه عليه، فهناك طائر أو حيوان أو إنسان أو كائن ما «أحضر» هذا الطفل إلى البيت، قد يكون الضفدعة، أو الغراب، أو العصفورة، أو الثعلب، أو الداية. ويعتقد أحيانًا أن كل الأطفال موجودون في مكان معين (في بئر معين، أو تحت شجرة، أو فوق جبل، أو أمام مسجد... إلخ) وأن هناك شخصًا معينًا هو الذي يحضرهم للأسرة⁵².

أما فيما يرتبط بالحكاية الشعبية وما تتضمنه من معتقدات شعبية يتم بثها عبر الحكايات إلى الأطفال، فتمثل الحكايات الشعبية التي تنطوي على عناصر التشويق والإثارة بالنسبة للقوى غير المنظورة وكيف تصور له الملائكة ذات الدلالة الخيرية والأشياء الجميلة، والعفاريت التي تُشبه وتمثل بالأشياء القبيحة ذات الدلالة الشريرة في الحكاية. فنجد مثلاً:

متدرجة، ففيها ما يصلح لكل الأعمار والقدرات. وهذا التنوع الكبير يلي شرط العمومية والانتشار، ففيها المناسب لكل اتجاه ولكل قدرة ولكل مرحلة عمرية. ولا تحتاج الألعاب الشعبية لمعدات خاصة أو أدوات رياضية معقدة، ولا تحتاج لملاعب خاصة، وإنما يمكن تدبيرها بأبسط الإمكانيات وبما هو متاح في البيئة المحلية، وفي أي مكان متوفر أمام الطفل⁶¹.

والسمة الهامة الأخرى في الألعاب الشعبية أنها لا تتطلب مسبقاً أية استعدادات خاص أو مهارات معينة في من يود ممارستها، بل هي التي تربي المهارات وتهدب الاستعدادات، وعلى ذلك تتسم بالبساطة إذ بوسع أي فرد أن يفهمها وأن يؤديها، لأن القوانين التي تحكمها سهلة ميسورة وبسيطة، وهذه الخاصية تجعلها في متناول الجميع فلا يشعر أحد بعجزه إزاءها، فهي تهدف إلى إظهار المهارة وسرعة البديهة وأحياناً القوة، فتشد الأطفال إلى ممارستها، وتحقق لهم بذلك قدراً من الإشباع هم في حاجة طبيعية إليه⁶².

(2) أغاني الأطفال:

أغاني الأطفال هي أقدم أنواع الأغاني الشعبية على الإطلاق وأوسعها انتشاراً، وتتشابه فيما بينها إلى حد بعيد من حيث النغم والمضمون بين الثقافات على امتداد العالم، وهي من أغنى المصادر التي تحفظ لنا بقايا معتقدات وممارسات ومناسبات لم يعد لها وجود في عالمنا المعاصر. وتتميز أغاني الأطفال الشعبية بوضوح ارتباطها الاجتماعي، فهي تعبير حي واضح عن المجتمع، وقد كشفت الدراسات السابقة لأغاني الأطفال عن صفة الاستمرار لها عبر الزمن، على نحو يمكن أن يمتد عبر مئات السنين، وهي تشبه في ذلك أغلب عناصر التراث الشعبي المتصلة بالطفل.

وتتميز أغاني الأطفال من الناحية الشكلية بأن الإيقاع هو الذي يلعب الدور الحاسم فيها، وهذا يفسر لنا طبيعة العلاقة الوثيقة بين أغاني الأطفال والألعاب الشعبية، وكذلك بين أغاني الأطفال والرقص الشعبي. ويمكن تقسيم أغاني الأطفال من حيث المضمون إلى أربع فئات⁶⁴:

الثقافي يصبح الطفل مستعداً في مرحلة الطفولة المبكرة لسماع الأناشيد والحكايات التي يتم من خلالها بث بعض من المعارف والقيم الخاصة بالطفل داخل الأسرة، والمعتقدات التي يُحتكم إليها⁵⁶.

بعد أن تتطور عمليات نمو الطفل نسبياً تظهر ألعاب الأطفال وأغاني الأطفال بشكل أولي بسيط وعلى لسان الأم أولاً، فهي أول من يردد لوليدها الأغاني، ومعها تبدأ أولى محاولات اللعب ويتطوره وتتطور قدراته على الغناء واللعب، ويكتسب من خلالهما سبيله إلى أطفال الأسرة الآخرين، ثم أطفال الجيران والمدرسة بعد ذلك⁵⁷.

(1) ألعاب الأطفال:

من القضايا الأساسية ذات الأهمية البالغة في حياة الطفل، وفي نشاطه، وأفعاله، وفي مجمل عملياته العقلية والذهنية والانفعالية والإدراكية، وغيرها من المسميات التي تأخذ مساحة واسعة وأساسية في العمليات التربوية والتعليمية بشكل عام، وفي بنية ثقافة الأطفال بشكل خاص، هي قضية (اللعب). إذ أن اللعب بمجمل فاعليته واتجاهاته، وإفرازاته، يشكل ظاهرة اجتماعية، ثقافية، غريزية، انفعالية بارزة، بل هي النشاط الأبرز والأعمق في فاعلية وأفعال الطفل الواقعية والخيالية⁵⁸، والألعاب هي أول مدرسة اجتماعية يدخل إليها الطفل، ومن خلالها يجتاز أولى تجارب حياته⁵⁹.

الألعاب الشعبية ضرورة أساسية من ضرورات الطفولة، تصاحب الطفل منذ بداية تكون القدرات الحركية عنده، وتتطور معه تبعاً تطور قدراته الجسمية والنفسية والاجتماعية، فهي بذلك حاجة طبيعية لديه، لا تحتاج إلى تربية معينة لتعويده عليها أو جذبها إليها، وربما فقط لتنظيم ممارستها لها، ويتم هذا التنظيم بشكل تلقائي عادة من خلال التفاعل مع أمه في البداية، ثم مع رفاقه بعد ذلك⁶⁰.

والألعاب الشعبية بصفة خاصة متنوعة تنوعاً كبيراً، فمنها الألعاب الصغيرة والكبيرة، ومنها الفردية والجماعية، والهادئة والكثيرة الحركة، ومنها الداخلية (مكان مغلق) والخارجية (مكان مفتوح). كما أنها

مرتفع عندما يسبرون في مكان مظلم، وذلك ليرفعوا من روحهم المعنوية ولتغلبوا على شعورهم بالخوف بشغل أنفسهم بالغناء، كما أن الغناء يشعرهم بأنهم لا يسبرون بمفردهم، وأن هناك من يرافقهم السير، وبهذا تقل رهبتهم ويقاومون الخوف الذي اجتاحت نفوسهم، وعليه فقد عبرت أغنيات الأطفال الشعبية عن إحساس الطفل الحقيقي، وهي ترسم صورة واضحة للبيئة التي يعيش فيها، وصورة صادقة عن الانفعالات النفسية له، وعن ميوله وطبائعه⁶⁶.

خاتمة:

تتوارث المعتقدات الشعبية من جيل إلى جيل، قد يتم ذلك في أغلب الأحيان عن وعى وعن إدراك ولا يمكن في أغلب الأحوال تحديد طريقة الانتقال هذه بدقة كاملة لأن شروطاً وعوامل لا حصر لها تتدخل في هذا الانتقال، وبالتالي تتشرب الأجيال الجديدة المعتقدات الشعبية من خلال عملية التنشئة الاجتماعية عن طريق الأم ومن خلال المشاركة الفعلية في حياة الجماعة. والواقع أن هناك الكثير من المعتقدات الشعبية في المجتمع الريفي التي تقتنع بها الأمهات وتتعامل من خلالها مع أبنائهن، حيث أن نوع العلاقة التي تنشأ بين الأم والطفل وطريقة معاملتها له عامل هام يدخل في تشكيل شخصية الطفل⁶⁷.

ف نجد أن الطفل يتلقى في تنشئته الاجتماعية مجموعة من القيم والمعتقدات تكون سائدة في المجتمع الذي يعيش فيه، حيث نجد أن هذه المعتقدات تكون عبارة عن مجموعة من الأفكار والتي تُحدد ما هو حسن مقبول وما هو سيء مرفوض، وهي متفق عليها بين غالبية أعضاء المجتمع ويولونها احتراماً عميقاً، كما أنهم يحرصون على استمرارها وتوارثها، وبذلك فإنها تعطى للحياة معنى سواء في حياة الناس كأفراد أو جماعات، ويمثل الوالدان بطبيعة الحال القوة الأولى المباشرة في التنشئة التي تمارس تأثيرها على الطفل منذ ولادته، ويظل تأثير هذه القوة قائماً حتى مرحلة متأخرة من العمر، بل وقد يظل يؤثر في سلوك الفرد طيلة حياته⁶⁸.

الفئة الأولى (التعامل مع الكبار): هي تلك الأغاني التي تتردد في أثناء التعامل بين الطفل والكبار المحيطين به، خاصة الأم، وتنتمي إلى تلك الفئة أغاني المهد، وأغاني ملاعبة وهددة الطفل، والأغاني ذات المضمون التربوي بصفة عامة.

الفئة الثانية (التعامل مع البيئة): هي تلك الأغاني التي تتردد من خلال تعامل الطفل مع البيئة، وخاصة البيئة الطبيعية المحيطة به، فالطفل يغني لكثير من الظواهر والمتغيرات الطبيعية التي تلفت نظره أو تخيفه أو تعجبه أو تفاجئه... إلخ. فهو يفرح للمطر، ويغني للقمر، ويغني للشمس وهو يرمي إليها بسنته التي سقطت. كما يغني للحيوانات والطيور المعروفة.

الفئة الثالثة (الإيقاع واللعب): هي تلك الأغاني التي تنشأ نتيجة العلاقة الوثيقة بين الإيقاع واللعب، فتنشأ أغاني اللعب، وأغاني الرقص، والأغاني التنافسية... إلخ.

الفئة الرابعة (التعامل مع المجتمع): هي تلك الأغاني التي تنشأ نتيجة التفاعل بين الطفل والمجتمع المحيط به في مناسبات العادات الشعبية المختلفة في مراحل دورة الحياة (كأغاني السبوع، ...)، والمناسبات التي ترتبط بمرور العام وتتابعه (كأغاني الأعياد، ورمضان، ... إلخ).

وأوضحت بعض الدراسات أن الغناء الجماعي يجعل الطفل متعاوناً مع من حوله ومتكيفاً مع المجتمع لأن شخصية الطفل تذوب مع الجماعة فيتوحدون حسياً ووجدانياً وفكرياً وثقافياً، كما أن الغناء الفردي يغرس في الطفل الاعتماد على النفس والشعور بالمسؤولية⁶⁹.

والواقع أن اندماج الطفل مع الجماعة مستمعاً تارة ومغنياً تارة أخرى الأغنيات الشعبية المتنوعة، فهذا يؤدي إلى جودة النطق وحسن الأداء، وتهذيب مخارج الألفاظ، ويحافظ على اللغة وطابع ولون الموسيقى الذي يستمد إيقاعه من إيقاع الكلمة، فالأغنية للطفل متعة مفيدة، وفائدة ممتعة، ووسيلة لقضاء وقت فراغه، وقد تقدم له قيمة معينة، أو تعلمه معلومة، بل قد يلجأ بعض الأطفال للغناء بصوت

د. ناصر ناجي بن جابر - ليبيا

فنون الحضرة الليبية؛ الآلات والإيقاعات

الحضرة الصوفية تراث غنائي قديم وعريق له تاريخ وله مكانة مرموقة في جميع أقطار الوطن العربي الإسلامي في شرق ووسط آسيا وفي الدول الإفريقية المجاورة للدول العربية، ومن بين الطرق الصوفية التي عرفت في ليبيا نجد القادرية والعروسية والمدنية والعيساوية، والسلامية والشاذلية والتيجانية والبرهانية.

وكانت الزاوية الصوفية، المقر الرسمي لهذه الطرق بمثابة المنارات العلمية والتعليمية الوحيدة في بلادنا خلال العهد العثماني الذي استمر لمدة أربعة قرون كاملة، حيث أخذت الزاوية على عاتقها مهمة تعليم اصول اللغة العربية واصول الدين الإسلامي وتحفيظ القرآن الكريم إلى جانب أنها كانت ترشد إلى اتباع النهج الديني القويم، كما قامت الزاوية بتحفيظ ونشر الابتهالات الدينية والأوراد والأذكار وقصائد المديح النبوي ونوبات المألوف الأندلسي. وقد تطورت الحضرة الصوفية خلال القرون الماضية.



الرباط والزاوية بدأ في القرن التاسع واستمر حتى القرن العاشر الهجري. وتعني كلمة (الزاوية) في اللغة العربية أصلاً (الركن) وحيث اتخذ أهل التصوف هذه الكلمة وضموها إلى مفرداتهم ومصطلحاتهم عنوا بها في البداية (الخلوة) أو مكان الاختلاء بأنفسهم، يلجؤون إليه ويعتزلون فيه للصلاة والتأمل، ويمرور الأيام تطور المصطلح ليعني مؤسسة أو معهداً يعينه يحفظ فيه القرآن الكريم وتلقى الدروس الدينية واللغوية، كما أصبحت الزاوية منزلاً مؤقتاً لفقراء الصوفية يجدون فيه المأوى والطعام ويلتقي بعضهم ببعض، وكانت الزاوية تبنى في العادة على يد أحد شيوخ الصوفية في حياته أو يبنيتها أتباعه بعد موته لتكون مركز الطريقة التي أنشأها هذا الشيخ³.

وتزخر مصادرها العربية ببعض المسميات التي تعني كل منها بالمفهوم العام (الزاوية) وإن اختلفت في ألفاظها ومصادر اشتقاقها وأصل كلماتها، ومع ذلك فإنها تشترك في جملة صفات لتشابهها في الهدف والوظيفة. أما عن أصل الكلمة ومعناها، فيكاد اللغويون العرب يجمعون على أن الزاوية تعني ركن البيت وجمعها زوايا، وهي مشتقة من المادة اللغوية (زوي) ومصدرها (الزي) بمعنى التنحية والانطواء، لهذا يقال للرجل إذا صار فيها تزوي تزوية⁴ فضلاً عن دلالات أخرى قريبة من هذا المعنى، مما يدل على أن هذه الكلمة لم تستخدم حتى عهد الجمع اللغوي بمعناها الاصطلاحي المعروف في الوقت الحاضر. وأصبح للزوايا بعد انفصالها عن الربط أولاً، ثم عن المساجد ثانياً، ثلاثة أقسام:

1. الزاوية البسيطة:

وهي التي لم تبن على ضريح ولي ولم تنسب إلى ولي أو طريقة صوفية، وإنما هي مجموعة أبنية متلاصقة، منها غرف المبيت للطلبة وغرف للدراسة وغرفة للمكتبة، ثم الجامع والمرافق اللازمة، وهي مخصصة للتعليم.

2. الزاوية ذات ولي:

وهي التي أنشئت حول ضريح ولي أو مات بها ولي، فتكتسب سمعة من أجل ذلك ويكثر زوارها وإيراداتها.

ويهدف هذا البحث إلى تسليط الضوء على هذا النوع من التراث الغنائي (فنون الحضرة الليبية والإيقاعات والآلات المستعملة في الحضرة) وذلك من خلال القيام بجمع فنون الزاوية العروسية المتمثلة في الحضرة وتدوين الإيقاعات الموسيقية والآلات الشعبية المستعملة بفنون الحضرة العروسية.

نبذة عن التصوف والطرق الصوفية:

التصوف: هو سيد العلوم ورئيسها، ولباب الشريعة وأساسها، وكيف لا، وهو تفسير لمقام الإحسان الذي هو مقام الشهود والعيان، كما أن علم الكلام تفسير لمقام الإيمان، وعلم الفقه تفسير لمقام الإسلام، فإذا تقرر أنه أفضل العلوم تبين أن الاشتغال به أفضل ما يتقرب به إلى الله سبحانه وتعالى لكونه سبباً للمعرفة الخاصة التي هي معرفة العيان¹، والتصوف إذا وجد في صورته الأصلية الصادقة، وانسجم مع منهاج النبوة، وحمل راية اليقين والحب التي هي من أهم أغراضها وتناجها فإنه ينفخ في أبنائه روح العمل والشوق إلى الجهاد أو علو الهمة والطموح، والحب إلى الشهادة والتكشف والجلادة، فإنه إذا تدفق ينبوع الحب الإلهي في قلب الإنسان تغنى بوجوده وكيانه².

الزاوية:

وهي المكان الذي اتخذ الصوفية لتدريس طرقهم وإيواء تلاميذهم ومريديهم، وقد ورثت الزاوية الرباط على أثر زوال المرابطين وتعدد الطرق الصوفية وكثرة الشيوخ والأتباع، ويقول الأستاذ الكعاك، إن انفصال التعليم والطرق الصوفية عن الرباط والتحول إلى الزوايا، قد جاء بسبب رفض الموحدين التمسك بظاهر المعنى في كل ما يتعلق بالدين، ومعروف أن المرابطين كانوا ظاهريين على مذهب الإمام مالك وقد تشددوا بالتمسك بظاهر المعنى ورفض المعاني المجازية والضمنية، ويذكر «الفردبيل» أن التمييز بين



الطرق الصوفية في ليبيا:

1) الطريقة العروسية:

تنسب هذه الطريقة للشيخ أبي العباس أحمد بن عروس، بن عبد الله بن محمد بن أبي بكر ويرجع نسبه إلى قبيلته هواره وموطنها قديماً يبلاد طرابلس إلى تخوم برقة، وقيل نسبه يرجع إلى بني تميم وكان مولده في حدود سنة (1781 م) بقرية المزالين، التي تقع على مسافة خمسين ميلاً من تونس العاصمة، وقد توفي والده وترك ثلاثة أولاد أحمد أصغرهم، ومنذ الصغرى بدأت تظهر عليه معالم الصلاح والتقوى، فقد كان شديد العطف على الفقراء والغرباء وذوي الحاجة حتى شمل عطفه الحيوانات، والروايات في هذا الشأن كثيرة، وكان شديد النفور من الأغنياء وذوي الجاه والسلطان، وقد تنقل بين مدن تونس كثيرة إلى أن استقر به المقام بتونس العاصمة ولزم جامع (الزيتونة) في بادئ الأمر ثم انقطع عن الناس ولزم منزلاً كان خالاً (فندق) سابقاً لمدة سبع سنين، والطريقة العروسية مشهورة ومعروفة في الشمال الإفريقي عامة، ويقول الشيخ محمد محمد مخلوف «إن العروسية هي لب الشاذلية، والعروسية هي لب الطرق». وقد توفي الشيخ أحمد بن عروس يوم السبت 8 صفر سنة (1869 هـ) عن عمر يناهز التسعين عاماً⁷.

3. الزاوية الطرقية:

وهي فرع إقليمي أو جهوي لزاوية أم، وتجمع هذه الزاوية بين نشر الطريقة الصوفية التابعة لها وإقامة شعائرها المعروفة بالعادة والعمل وبين التعليم.

وغالباً ما تكون الأراضي المحيطة بهذه الزوايا، حبساً عليها تعيش من ريعها ومن الوعدات أو النذور التي يعد بها الناس للشيخ الولي أو لضرجه⁸.

وإن الزوايا تقوم بمهمة التعليم ونشر الثقافة الإسلامية، وبتحقيق المعتقدات الصحيحة أو القريبة منها في وسط يجد صعوبة في تحقيق ذلك، إلا أن الأهم في العداقة بين الجالبيين الصالح والقبيلة كأفراد وجماعات هو إلى أي حد استطاع الصالح أن يستقطب ويجسد اهتماماتهم وتصوراتهم الدينية ويؤمنها الصالح الجالبيين⁹.

«يرى الكاتب أن الزوايا الصوفية هي المنبر التعليمي منذ دخول العهد العثماني إلى بلادنا وأخذ الناس يتجهون إلى الزوايا الصوفية لحواصيتهم وحفظ القرآن وتعلم أصول الدين يحفظون فيها القصائد والمالوف والموشحات».

دور الزوايا في تطور الموسيقى والغناء:

عرف في ليبيا نوع من الغناء والإنشاد كان يؤدي داخل الزوايا وخارجها من قبل الفرق الصوفية، وقد عرف هذا النوع من الفن في ليبيا باسم الشلاميات وهي تتألف من أشعار لتسبيح الخالق والابتهاال إليه وذكره ومدح الرسول الكريم ﷺ. ويقول الدكتور عبد الله مختار السباعي، «لقد ساهمت بعض زوايا الطرق الصوفية كالعيساوية والقادرية والعروسية والرفاعية، في نشر وتعليم فنون المدائح والأذكار والابتهاالات الدينية والموشحات الشرقية، ولوبات المالوف الأندلسية لشباب المريدن الراغبين في حفظ هذا التراث الغنائي التقليدي العريق إلى جانب تعليم العزف على بعض الآلات الموسيقية الإيقاعية والوترية والهوائية بطريقة السماع والتلقين المباشر».

فرصة للقاء بعلماء ومشايخ تلك الفترة فكان تطلعه آنذاك للتصوف أكثر وأشد حرارة وتوهجا، وعند رجوع الزروق من المشرق استقر في مدينة مصراتة التي تبعد عن مدينة طرابلس مسافة (200 كم)، فقرر الإقامة فيها وجعلها قاعدة لنشر طريقته الصوفية، وكثر حوله الطلبة والمريدون الذين حملوا مذهب وطريقته وأقاموا له زاوية بعد مماته في مصراتة، وتوفي عام (899 هـ) عن عمر يناهز الرابعة والخمسين سنة وضيحه بزوايته بمصراتة، وقد انتشرت طريقته بعد مماته في ليبيا، وكذلك تونس ومصر والجزائر بشكل محدود، وترك الشيخ زروق مجموعة من المؤلفات الفقهية والصوفية والأدكار والشعر منها: الأصول البديعة والجوامع الرفيعة، أصول الطريق، أصول الطريقة وأسس الحقيقة⁹.

(4) الطريقة السُّلامية:

ومؤسسها في زليتن بليبيا، الشيخ عبد السلام بن سليم الأسمر الفيتوري، ولد بزليتن في عام (880 هـ) وتوفي في عام (981 هـ) ودفن في نفس البلدة، وضيحه داخل زاويته، وقد أخذ العلم عن الشيخ عبد الواحد الدوكالي في بلدة مسلاته، بعد أن حفظ القرآن الكريم وهو صغير، وعن الشيخ الدوكالي اتصل بالطريقة العروسية التي هي فرع من الشاذلية ومؤسسها الشيخ أحمد بن عروس دفين المنطقة المسماة باسمه قرب العاصمة التونسية وقام الشيخ عبد السلام الأسمر بزيارة لتونس وأقام بمدينة طرابلس وأخذ يدعو لطريقته التي عرفت بالسُّلامية نسبة له أو العروسية نسبة لابن عروس، ولكن علماء طرابلس وشيوخها ثاروا عليه ودسّوا له عند الوالي الذي أجبره على الرحيل عن طرابلس فسكن بكهف في جبل غريان معتكفاً ثم غادر المنطقة وذهب إلى منطقة تاورغا قرب مصراتة ولقي من أهالي المنطقة الترحيب الحار ودعوه للإقامة في مدينة مصراتة وبقي فيها فترة ثم عاد إلى مسقط رأسه زليتن وفيها أقام زاويته وتابع نشر طريقته الصوفية، ولقد انتشرت الطريقة السُّلامية في معظم أرجاء ليبيا بطريقة لم تشهدا الطرق الأخرى فتعددت زواياها وكثر المريدون والأتباع كما وصلت إلى تونس وغيرها من الدول العربية¹⁰.

(2) الطريقة القادرية:

أسسها أبو محمد محبي الدين عبد القادر الجيلاني وهو منسوب إلى قرية تقع على شاطئ دجلة بالعراق ولد عام (470 هـ - 1077 م) وتوفي في بغداد عام (562 هـ - 1166 م) وكان فقيهاً واسع المعرفة يفتي بمذهب الشافعي وكان عظيم التقدير للسيد المسيح (عليه السلام)، ويقول «يلزم أن لا ندعو لإنقاذ أنفسنا فقط بل كل من خلقه الله مثلنا» فلذلك امتاز أتباعه بروح التسامح مع النصارى واليهود والقادرية كثيرون في المغرب وزاويتهم الكبرى في مدينة (غراوات) أسسها مختار الكبير وبعد وفاته انقسمت إلى ثلاث فرق⁸.

ولقد انتشرت القادرية في مختلف بلاد غرب أفريقيا في السنغال إلى بنين وذلك عن طريق التجارة ومبناها على الذكر الجهري من حلقة الاجتماع، والرياضة الشاقة وتقليل الطعام. والذاكر يجلس فارداً أصابعه على ركبتيه ثم يدير وجهه جانب الكتف الأيمن قائلاً: يا ويديره إلى اليسار قائلاً «هو» ويخفض رأسه قائلاً «حي» ويستمر في هذا العمل بلا طبقة صوتية أو مقام. كان للقادرية دور كبير في ليبيا حيث دخل المريدون إلى الزوايا ولحفظ القرآن الكريم وتعلم علوم الدين.

(3) الطريقة الزروقية:

عند مطلع الشمس من يوم الخميس 22 محرم لعام (846 هـ) - 7 يونيو (1442 م)، ولد الشيخ أحمد الزروق بمدينة فاس بالمغرب عاش وهو طفل يتيم الأبوين غير أنه تربي في حجر جدته لأمه (أم البنين) هكذا كان اسمها وهي سيدة جلييلة صالحة. عملت على تربية حفيدها تربية إسلامية دينية فذهبت به (للكتاب) لحفظ القرآن وتعلم الكتابة منذ نعومة أظفاره ولقد حفظ القرآن كله وهو في سن العاشرة وعندما بلغ الزروق سن السادسة عشرة التحق بجامع القرويين فدرس اللغة والحديث وعلم التصوف وبدأ صلاته في تلك الفترة بمشايخ الطريقة الشاذلية.

وفي عام (873 هـ) قام بأداء فريضة الحج وتوقف في القاهرة وفي بداية العام التالي ذهب إلى (الحجاز) لأداء فريضة الحج بمكة. ومكوثه في مصر والحجاز كان

(5) الطريقة المدنية:

مؤسسها محمد حسن ظافر المدني المتوفي عام (1263هـ) ولد بالمدينة المنورة في عام (1194هـ)، وقد تلقى العلم والطريقة الشاذلية على يد الشيخ العربي الدرقاوي في بوبريح في المغرب، ثم عاد إلى المدينة مندوباً عن شيخه داعياً لطريقته الصوفية هناك وأصبح له مريدون وتلاميذ لكنه قرر العودة إلى أستاذه الشيخ الدرقاوي الذي توفي بعد وصوله إليه بثلاثة أشهر فترك الشيخ المدني المغرب واتجه إلى الشرق، فطاب له المقام في مدينة طرابلس وأقام فيها فترة من الزمن بآثاء دعوته بين من تحلق حوله من طلبة العلم واحتدم خلافه مع شيوخها وعلمائها الذين استعدوا عليه يوسف القرماتلي حاكم طرابلس آنذاك، ونقلوا عنه قوله «إن يوسف باشا بعد الآن لا يفلح، فإن شجرته انقلعت من عروقها وفي الشمس طردت»¹¹.

فانتقل من طرابلس إلى مصراتة، حيث استقر فيها وأخذ في تأسيس طريقته، التي عرفت بالمدنية، وقد قام ابنه وخليفته محمد ظافر الذي عرف بنشاطه الوفور بنشر دعوة أبيه وأرسل مبعوثيه ومقدميه إلى شمال أفريقيا والحجاز وتركيا لينشروا الطريقة المدنية فيها كما كان له دور بارز في حركة الجامعة الإسلامية أيام حكم السلطان العثماني عبد الحميد الثاني، ولهذه الطريقة شهرة في ليبيا خاصة في مصراتة وبنغازي وكذلك في المغرب وتونس ومصر والحجاز.

(6) الطريقة العيساوية:

وتنسب إلى مؤسسها محمد بن عيسى المكناسي، ولد عام (872هـ) من قبيلة أبي السباع من السوس بالمغرب، ارتحل مع والده إلى مدينة فاس فتعلم فيها القرآن الكريم وعلوم الفقه وأصول الدين، ثم ارتحل إلى قبيلة سفيان وتعلم على يد الشيخ أبي العباس الحارثي المكناسي، صاحب الشيخ محمد الجزولي فأخذ عنه الطريقة الجزولية، وبعد ذلك انتقل إلى مراكش وتعلم على يد شيخها عبد العزيز التباع، أحد مريدي الشيخ الجزولي أيضاً وعلى الشيخ محمد السهيلي الذي أجاز له قراءة كتاب دلائل الخيرات لمحمد الجزولي، فانتصب

للقراءة وتربية المريدين على طريقته المستمدة من الجزولية والزروقية، وكذلك من الطريقة الرفاعية المشرقية، وقد انتقلت العيساوية إلى ليبيا في زمن غير معروف ويبدو أن أول من بثها في الربوع الليبية الشيخ يعقوب الخشاب، ومن ثم على يد الشيخ محمد العالم بانون الفاسي، الذي قدم من المغرب في بداية القرن السادس عشر، فأسس زاوية باب الحريّة بطرابلس تعرف باسم الزاوية الكبيرة وأما زاوية الشيخ يعقوب فتعرف باسم الزاوية الصغيرة¹².

(7) الطريقة البرهانية الدسوقية الشاذلية

تنسب هذه الطريقة إلى السيد إبراهيم القرشي الدسوقي الملقب بأبي العينين والمكي ببرهان الملة والدين، وهو ابن السيد عبد العزيز المكي بأبي المجد وينتهي نسب السيد إبراهيم الدسوقي إلى مولانا الإمام الحسين من جهة الأب وإلى مولانا الإمام الحسن من جهة الأم، ولذا كني بـ(أبي الشرفيين)، وتعتبر طريقته هي آخر وخاتمة الطرق الصوفية وهي الآن أكثرها انتشاراً في جميع أرجاء العالم¹³.

نشأة الحضرة:

لننظرنا لمدلول الكلمة لفظياً (حضرة) لوجدنا لفظ أطلق حديثاً أما اصطلاح الكلمة من حيث المعنى اللغوي فهو يشتق لغة من (حضر- يحضر- حضوراً... فهو حاضر) وكان المعنى من حيث اسم المصدر (حضوراً) ولو تمت مساواة الكلمتين لفظاً ولغة لوجدنا المعنى يقف عند (حدث ومكان) مجتمعين. إذن المعنى قديم- من حيث المفهوم اللغوي - وحديث من حيث المفهوم الاصطلاحي والمتعارف عليه - إلا أنها (أي الكلمة) حرفت قليلاً لتصبح من حضور إلى حضرة (لفظ مؤنث مجازي وليس حقيقي). فالحضور شرط أساسي في تلاوة القرآن والاستماع إليه، والحضور شرط أساسي في الصلاة عند مناجاة الخالق عز وجل، والحضور شرط أساسي عند مجالسة العلماء وتلقي العلم إلى غيره من سائر الطاعات والقربات. ولعل أحدنا يتساءل (حضور ماذا...؟)

تعالى (الَّذِينَ هُمْ فِي صَلَاتِهِمْ خَاشِعُونَ) ومن المعلوم بأن الحضرة موجودة في التراث الصوفي وليست غريبة فالإنسان يطرب ويفرح بكونه مع الله عز وجل.

كما توجد صور عدة للتعبير الأدائي للحضرة فقد تؤدي بصورة فردية وهذه حالة المريد دائماً وقد تكون في صورة ثنائية أو جماعية وقد يكون الذكر في حالة الوقوف أو الجلوس أو الحالتين معاً وقوفاً وجلساً أمثالاً لقوله عز وجل في سورة (آل عمران) ﴿الَّذِينَ يَذْكُرُونَ اللَّهَ قِيَاماً وَقُعُوداً وَعَلَى جُنُوبِهِمْ﴾.

وقد يرى شيخ الطريقة (المري) بأن فصل الوقوف قد حان بعد أن كانوا جلوساً فيقف مع مريديه ذاكرين لله عز وجل فأحسن حالة للمريد مع الله هي الوقوف لأن الوقوف حالة تعبد مع الله سبحانه ولما يتضمن من إجلال واحترام وتعظيم في جلالة الله سبحانه.

ويستطرد آخرون بأن القيام والقعود متوقفان بأمر من الشيخ على الحال في الحضرة ونوع الذكر الذي سوف يقال، ففي حالة الجلوس (بداية) تتلى الوظيفة والتمجيد والاستغفار ونحوه ويختم ذلك بالصلاة على الرسول صلى الله عليه وسلم ثم مرحلة الوقوف أو القيام وتتلى فيها القصائد وتستخدم فيها بعض الآلات مثل الدفوف.. ويطلق على مرحلة الجلوس (سماع) وعلى مرحلة الوقوف (حضرة).

وهذا الأمر - أي الحضرة متوقفاً على حالة تسمى (بالتجلي) فحالة التجلي هي نشوة وسكينة تطرأ على العبد تسكن القلب وتنعكس على الجوارح وكثيراً ما يصاحب (أهل الحضرة) هذا التجلي وهم في حلق الذكر أو مجلس الحضرة وقد يساعد في هذا شدة الذكر أو جمال الصوت الحسن وقوته في التعبير أو ضرب الدف - ربما - أو نحوه من الآلات المساعدة.

فالكلام والوزن الإيقاعي هما اللذان يصلان إلى المستمع أو المريد مما يعني أن الكلمة والإيقاع تضيفان حالة معينة تزيد وتنقص عند المريد تنقله من حالة الوجد إلى عالم الهيام والفناء في حب الله واستنكار عظمته. فالوجد واللاشعور والهيام والتجلي مفردات هي نتاج الحضرة ومصطلحات موجودة بإسهاب من

الحضور هو حضور القلب أي استحضاره ليكون المرء موقفاً بقلبه لما يعمل. ولأن ثمرة الحضور حصول الخشوع والوجد والسكون عند ذكر الله واستنكار عظمته عز وجل أو استحضار ما يقرب إلى الله عز وجل عند تلاوة كتابه واتباع سنن رساله الكرام. واشترط العلماء العارفون أن العبد لا يكون له حضور إلا إذا كان (محباً) فالحب شرط أساسي في الحضور لحصول الأرب وبلوغ المأمول. عليه... فإن الحضرة تنشأ مع العبد حين يتصل (بأي وسيلة) تقربه إلى ربه، فإن كانت في صورة جماعية أفراد واقفون وآخرون جالسون أو كما هو معلوم على هيئة حلقات يذكرون الله سميت حضرة. وإن كان العبد منفرداً لوحده أي في صورة فردية وفي مكان ما كانت أو سميت خلوة بضم الخاء. كما أن هناك مفاهيم عدة لمصطلح الحضرة تتفق في العموم وتختلف في التفاصيل أو الخصوص تبعاً لتنوع الطرق الصوفية واختلافها لكل طريقة صوفية حضرة خاصة بها.

فهناك من حصر الحضرة بأنها مجلس للذكر الصوفي يقال فيها كل ما ورد عن الشيخ (صاحب الطريقة) من أذكار ودعوات وتوسلات وتسبيح ونحوه، يحضرها الشيخ (المري) مع تلاميذه (المريدين) وبعض المحبين من العوام يصاحبها أحياناً وليس دائماً مجموعة من الآلات من أجل الناحية الإعلامية والترويج عن النفس أو ربما لجلب الناس لحضور الحضرة والاستماع إليها، ليتلى فيها ذكر الله وأسماء الله الحسنى وتمجيد صفاته عز وجل في أوقات معينة ومكان مخصوص.

وهناك من أفردتها بأنها حضور القلب بالكامل مع الله عز وجل في حالة الذكر والتجلي للوصول لغاية سامية وهي الابتعاد عن المناوشات وعن زخارف الدنيا والانخراط في ملذاتها والتوجه الكامل للواحد الأحد ليصل العبد في لحظات غامرة ومباركة إلى أعلى درجات الكمال وإلى أجل القربات لله عز وجل فالحضرة ليست بالضرورة تفرض على أنها أوراد فقط ما بين صلاة وذكر، فالصلاة ركن من أركان الإسلام تكون الحضرة فيها واجبة الوجوب حيث يكون العبد حاضر القلب والجوارح مع الله سبحانه وتعالى لذا أوجب الله فيها الخشوع وقال

حيث المعنى في كتب التصوف ومن حيث التطبيق في عالم الحضرة .

كما أن هناك من قيد مفهوم الحضرة بأنها ذكر الله ومدح نبيه بأسلوب خاص وجماعي كما حدث في زمن النبي ﷺ أو كما يحدث الآن في المساجد أو دور العبادة أو (الزوايا الصوفية) .. ولكن هذا المفهوم أرى فيه بعض الإجحاف في مفهوم الحضرة ومعناه السامي . لأنه حسب ما ورد في الآيات وكتب التفسير وقول المشايخ العاملين بأن مفهوم الحضرة يسموا إلى غاية نحو الكمال دلت عليه الآية الكريمة من سورة آل عمران: ﴿إِن فِي خَلْقِ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ لَآيَاتٍ لِأُولِي الْأَلْبَابِ الَّذِينَ يَذْكُرُونَ اللَّهَ قِيَامًا وَقُعُودًا وَعَلَىٰ جُنُوبِهِمْ وَيَتَفَكَّرُونَ فِي خَلْقِ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ رَبَّنَا مَا خَلَقْتَ هَذَا بَاطِلًا سُبْحَانَكَ فَقِنَا عَذَابَ النَّارِ﴾ الآية (190-191) آل عمران . وقوله تعالى ﴿إِنَّمَا الْمُؤْمِنُونَ الَّذِينَ إِذَا ذُكِرَ اللَّهُ وَجِلَتْ قُلُوبُهُمْ﴾ الآية (2) الأنفال . وقوله تعالى ﴿اللَّهُ نَزَلَ أَحْسَنَ الْحَدِيثِ كِتَابًا مُّتَشَابِهًا مَّثَانِيَ تَقْشَعِرُّ مِنْهُ جُلُودَ الَّذِينَ يَخْشَوْنَ رَبَّهُمْ ثُمَّ تَلِينُ جُلُودُهُمْ وَقُلُوبُهُمْ إِلَىٰ ذِكْرِ اللَّهِ﴾ الآية (22) الزمر .

إلا أن التقدم والتطور البشري حسب كل زمن له دلالات وأثار ولربما تحريف عن الأصل ، كما يراه البعض من منكري الحضرة . فلقد تم إدخال بعض الآلات الشعبية الوترية والإيقاعية في مجالس الحضرة ترويحاً للنفوس مثل (الباز أو البازة) الزل - الدفوف - النوبة - المقرونة - الزكرة . العود) .

بعض العلماء أوجز مفهومها (أي الحضرة) من الممارسات الجماعية لدى أهل الذكر والتصوف لتوثيق أوصار الأنس والمحبة عند المثل في حضرة الله عز وجل اقتداء بحضرة النبي (صلى الله عليه وسلم) ويحاول العبد بها الخروج من زخارف الدنيا ومشاكلها حتى يتم له الحضور والتجلي مع الله . و تقام الحضرة في المساجد وأماكن أخرى مخصوصة لهؤلاء الناس (الذاكرين) ينظمون كلاماً وقصائد وأشعار تمجد الخالق عز وجل ويذكرون صفات النبي (صلى الله عليه وسلم) وسيرته العطرة وتقديم بعض النصائح والمواعظ والتوسلات

بأسلوب وفي متكرر صورة قد تكون سماعية (أداء صوتي) أو باستخدام آلات مصاحبة .

مما سبق يتضح بأن الحضرة (كلفظ حديث) نشأت حديثاً باعتبارها برنامجاً وممارسة جماعية تخص أهل التصوف كلاً حسب الطريقة التي ينتسب إليها . ومن العلماء والمؤرخين من أرجع تاريخ نشأتها لزمن النبي (صلى الله عليه وسلم) وهناك من قيد الأمر وجعل تاريخها زمن الدولة العباسية وآخرون جعلوا تاريخ نشأتها زمن الشيخ عبد القادر الجيلاني إمام المتصوفة ومؤسس الطريقة القادرية وهذا الذي يذهب إليه جمهور العلماء ويعتمدونه .

كما أن هناك من جعل الحضرة مؤسسها الأول الشيخ عبد السلام الأسمر قبل (400 عام) تقريباً (شيخ الطريقة العروسية) أي القرن العاشر الهجري .

ولكن الخلاف في تاريخ نشأتها يجعلنا نجمع بقديم نشأتها وتاريخها باختلاف الطرق الصوفية وتنوعها من قادرية وعيساوية وعروسية وشاذلية وتيجانية ورفاعية ودسوقية .. الخ ، كل هذه الطرق يقيمون مراسم الحضرة كل حسب طقوس طريقته .

ولكن لضرورة الدراسة وخروجا من الخلاف سأكتفي بدراسة تاريخ الحضرة العروسية ونشأتها ومؤسسها الأول سيدي عبد السلام الأسمر الفيتوري . فلو رجعنا لتاريخ هذا العالم الشهير (سيدي عبد السلام الأسمر) بداية القرن العاشر الهجري لوجدنا أن هناك طائفة من المغاربة قد قدموا إلى ليبيا وهم في طريقهم لبلاد الحجاز لأداء فريضة الحج فتوقفوا بمنطقة (زليتن) وأقاموا بجوار منزل (الشيخ عبد السلام) فأقاموا مجلس ذكر وضربوا فيه بالدفوف ، و تفاعل معهم الشيخ عبد السلام واخذ حال من الوجد .. مما يدل على إن تلك الطائفة من أهل المغرب الأقصى كانت الحضرة معروفة لديهم وكانوا يؤدونها بمصاحبة الدفوف والطبول .

والشيخ عبد السلام الأسمر لم يكن المؤسس الأول للحضرة فلقد توارثها كما يقول الشيخ أبو بكر حمودة من أبائه وأجداده وهم أولاد سليمان السبعة الموجودون

وهل إن الحضرة تعتبر موروثاً توارثته الأجيال كإبراً عن كابر أو يدخل من ضمن نطاق الفنون الفلكلورية التي كان للعادة والعرف فيها نصيب؟ وللإجابة عن هذا السؤال نقول إن الحضرة قد استعمل فيها كما أسلفنا بعض الآلات بنوعها الإيقاعية والموسيقية. وبما أن الغناء والإنشاد الصوفي يعتبر من ضمن حدود الحضرة فهذا يجعلنا نسهب قليلاً لنرحل عبر ذاكرة الزمن، وامتداداً لما سبق للقصيد والغناء الديني من زمن الرسول الكريم إلى وقتنا هذا.

امتدح الأولون الله عز وجل بصفاته وأسمائه فعظموه وسبحوه ومجدوا آثار الخالق في الأكوان وما أجزل به من نعم وعطايا ظاهرة وباطنة ابتداء من خلق الإنسان وتكريمه امتداداً إلى بعثه الرسل إليه لهديته للطريق الصحيح. فآلف الأولون القصائد والأشعار والآثار والأخبار المؤيدة لذلك وتغنى بهذا من كان قبلنا.

فلقد كان للرسول الكريم شاعران ينشدان الشعر الذي يشتمل على ما ذكرنا إلى جانب مشاركتهم في الحروب ضد أعداء الدين وأقر النبي صلى الله عليه وسلم ذلك.

استقبل النبي صلى الله عليه وسلم في بداية الدعوة عندما هاجر من مكة إلى المدينة بالمدح والأذكار فقام أهل المدينة الأطهار مخرجاً نساء ورجالاً كباراً وصغاراً استقبلوا به صاحب الدين الرسول الكريم بالغناء وضرب الدفوف والزغاريد وأنشدوا يقولون:

طلع البدر علينا من ثنيات الوداع

وجب الشكر علينا ما دعا لله داع

من هنا نجد أن الغناء باستخدام آلة إيقاعية كان موجوداً على الأقل في زمن الرسالة وأقره النبي ﷺ ولم ينكره بل كان فرحاً ومسروراً به. كما أننا لو نظرنا في حياة الرسول ﷺ لوجدنا أنه أقر الغناء بالدفوف عندما دخل الصحابي الجليل أبو بكر الصديق ورأى جاريته تغنيان وتضريان بالدف عند السيدة عائشة وفي بيت رسول الله أبو بكر (رضي الله عنه) وقال: مزامير شيطان في بيت رسول الله، فرد عليه الرسول ﷺ دعهما يا أبا بكر فإن اليوم عيد.

في رحاب مدينة زليتن الذين نزحوا إليها من المغرب واستقروا بها.

ويروى أن شيخنا الأسمر عندما استعمل الدفوف لأول مرة في فنون الحضرة قد أحدث ردة فعل قاسية لدى شيخه الدوكالي الذي أنكر عليه ذلك إلا أن الشيخ الأسمر قد استمات في موقفه وأصر على استعمال البندير في الحضرة ولعل لسانه يقول «مادمت قد أجزمت السماع في الطريقة الصوفية فلم لا تجيزون معه استعمال البندير»¹⁴.

فنون الحضرة:

تنقسم فنون الحضرة إلى ثلاثة أقسام:

الأول: الوظيفة (تشتمل على توسلات وقراءة قرآن وتسبيح بخصوص وذكر مقيد بالفاظ رتبها شيخ الطريقة الأساسي). كما إن هناك من عرفها بأنها نوع من الورد يقوم بأدائه السادة الصالحون يتلى في وقت معين مأخوذة من القرآن الكريم وأحاديث النبي وآثار الصحابة والتابعين وبعض من كلام أصحاب الطرق واعتبروها بذلك تحصيلاً للمريد من الشيطان وأصحاب السوء.

الثاني: ذكر الله من خلال أسمائه الحسنى والتسبيح من خلال أداء الإنشاد والقصائد الدالة على ذلك مع الدعاء.

الثالث: السماع ويقصد به ترويح نفس المريد الذكر من خلال قراءة قصائد معينة بمصاحبة آلات موسيقية تحث المريد وتحفز على زيادة الذكر. والجدير بالذكر أن القسم الأول من الحضرة يتم فعله جلوساً والقسم الثاني وقوفاً أما الجزء الثالث فهو أيضاً جلوساً وهناك من يجعل الجزء الثالث مقسماً على نحوين صنف جالسون وآخرون واقفون.

ولنتطرق عبر فنون الحضرة لمدخل هام جداً ألا وهو المقام المستخدم والآلات المستعملة عند أداء الحضرة،

كما أن في الحضرة الليبية (عروسية كانت أم عيساوية) عدة أنواع من الطبوع والإيقاعات والمقامات فهناك ما يسمى بإيقاع العثمانية وإيقاع العجمية والإيقاع الدرقاوي والإيقاع الفيتوري والإيقاع المصمودي وإيقاع الوحدة الكبيرة إلى غيره من الإيقاعات المختلفة. وهذا يدل على فن الحضرة الواسع وتطورها.

أما المقامات أو الطبوع المستخدمة فهي كل المقامات المعروفة بغض النظر عن أنها أندلسية مغاربية أو مشرقية فلا خلاف هنا فلقد تم استخدام مقام الراسست والمائة والنكريز والحسين والبياتي والسيكاه والعجم والمحير والجهاركاه والصبا والحجاز والنهوند إلى غيره من الطبوع والمقامات المعروفة في بلادنا العربية.

أما الآلات الإيقاعية المستعملة فهي (البندير - الدف - الطبل - البازة - الزل - الدربوكة - النوبة).

أما الآلات الإيقاعية التي استعملت في مصاحبة الحضرة فهي (المقرونة - الغيطة - الزكرة - العود).

وهذا يقودنا إلى بحث بسيط نطرزبه دراستنا ألا وهو الغناء الصوفي أو الإنشاد الصوفي باعتبارهما لب وأساس الحضرة. فالغناء لفظ عام (يشمل المباح والغير مباح) مرتبط بنغمات وأوزان متفق ومتعارف عليها عند أهل الفن والموسيقا.

أما الغناء الصوفي فهو تعبير مطلق في الأداء عندما يعبر به المرء ومقيد ومشروط بالمباح وما هو موافق للشرع. فالغناء الصوفي هو كل غناء عذري تعطره الآداب العامة والتربية الإسلامية فيه دعوة للخير وحث على مواصلة العمل الطيب والتمتع بما خلقه الله عز وجل في هذا الكون وكل ما يعيشه الإنسان من دعوة للفضيلة ومحبة الرسول ﷺ.

وهناك من عرف الغناء الصوفي بأنه أداء لمجموعة من قصائد تختص بذكر الله ومدح الرسول وأناشيد وقصائد دينية بمصاحبة آلات إيقاعية وموسيقية ليس فيها صخب ولا تشويش وبالتالي يراه البعض مرتبطا بالحضرة وفنونها ويراه الآخرون بأنه من السماع وليس له علاقة بالحضرة فهو تعبير عن الشعور.

كذلك جاءت امرأة إلى الرسول الكريم فقالت أني نذرت بأن أضرب عليك بالطار فأذن لها. فقلد تم سرد هذه الأحاديث رداً على من ينكر استخدام بعض الآلات، والمقام ليس مقام الحل والحرمة بل مقام دراسة فقط. للحضرة قصائد - كما اتضح سابقاً - وأشعار وأزجال تخضع للوزن الإيقاعي والنغم الموسيقي.

فمنهم من قسم هذه القصائد إلى (قصائد تعبدية وتوحيدية) (وقصائد مواعظ وتذكرة) (وقصائد ذكر وهيام). حيث يقوم الشيخ المربي باختيار القصيدة المناسبة في الحضرة المناسبة التي تقال فيها ويشترط في ذلك (قوة الصوت وجماله والأداء التعبيري) أي في الإلقاء والأداء هذا يقودنا إلى الفن والنغم الروحي. فلقد كان قديماً يتم إلقاء القصائد بدون ضرب الدفوف أو باستخدام الدفوف فقط أما حديثاً فلقد أدخلوا الآلات الموسيقية مثل آلات النفخ في مجالس الحضرة ترويحاً للنفس وجلباً للعوام. لأن المقصود ليس الآلات وإنما ما تستخدم له الآلات وهو مجلس الذكر والحضرة.

ويتم استعمال الآلات من ضرب الدفوف في فصل الوقوف أما الآلات الأخرى مثل المقرونة أو الزكرة فانها تستعمل في فصل الجلوس. لو تتبعنا ألحان الحضرة لوجدناها متأثرة بنوعين أثر شرقي (تركي) يرجع تاريخه للاستعمار التركي الذي استوطن بلاد العرب لأكثر من أربعة قرون وأثر مغاربي باعتبار الحضرة أصلاً مغاربية. ولكي لاحظ أن الحضرة الليبية (العروسية) خصوصاً اشتملت على عدة خصائص منها (خصوصية المكان) باعتبار التأثير الموسيقي الذي جعل مكان ليبيا بين المشرق والمغرب له أثر كبير وأثر تونس والجزائر والمغرب خصوصاً على فنها باعتبار نزوح الحضرة من المغرب في الأصل كان له أثر كبير أيضاً في جعل الحضرة الليبية تتمتع بخصوصية متفردة جداً.

إذن نغمات القصائد وألحانها ليبية صرفة بغض النظر عن ما لحقها من تأثير، بل هناك من اعتبرها من الفنون الليبية الأصيلة. وتجدر الإشارة هنا إلى أنه يجب عدم الخلط بين الحضرة العروسية والحضرة العيساوية والحضرة القادرية والحضرة الشاذلية لكل طريقة كما أسلفنا ما يميزها عن غيرها.



أكبر- لا حول ولا قوة إلا بالله) ثلاث مرات، ثم قراءة شيء من تمجيد وتوحيد الخالق بقولهم:

لا اله إلا الله الحق المجيد

لا اله إلا الله الحق المتين

لا اله إلا الله ارحم الراحمين

لا اله إلا الله اكرم الأكرمين

لا اله إلا الله جليب التوئين

لا اله إلا الله غياث المستغيثين

لا اله إلا الله أبداً حقاً

لا اله إلا الله إيماناً وصدقاً

لا اله إلا الله نطقاً وقعاً ورفقاً

لا اله إلا الله تعبداً ورفقاً

لا اله إلا الله القوي الجبار

لا اله إلا الله الواحد القهار

لا اله إلا الله الحليم الستار

لا اله إلا الله العزيز الغفار

تغنى الأولون بالغناء الصوفي سواء كانوا عرباً أم غير عرب أما في الوقت المعاصر فهناك الكثير ممن مارس الغناء الصوفي من خارج الطرق الصوفية نذكر منهم على سبيل المثال: سيد النقشبندي - طه الفشني - سيد مكاوي - والسيدة أم كلثوم - والأستاذ رياض السنباطي - والأستاذ صباح فخري، وغيرهم من الفنانين والأساتذة الكبار من الليبيين نذكر الشيخ جمال الدين الميلادي، والشيخ مصطفى ابوجراد، الشيخ خليفة الرماش وغيرهم من الشيوخ.

طريقة أداء الحضرة:

باختلاف وتنوع الطرق الصوفية فإن للحضرة مجلساً ومكاناً مخصوصاً تبدأ الحضرة بشقها الأول بجلوس المريدين (الذاكرين). لقراءة الوظيفة وتبدأ بالبسملة (بسم الله الرحمن الرحيم) ثم قراءة سورة الفاتحة (3) مرات - سورة الإخلاص (3) مرات - سورة الفلق والناس (3) مرات ثم التسبيح بقول (سبحان الله - الحمد لله - لا اله إلا الله - الله

الله بنفس الأسلوب السابق ثم الصلاة على النبي ختام بعدها تقرء الفاتحة والدعاء .

والجدير بالذكر أن هناك مهام يقوم بها بعض الأفراد في الحضرة ابتداءً من (شيخ الحضرة) يكون قد تتلمذ على يد شيخ قبله ويكون مجازاً في الطريق عالماً لا جاهلاً مريباً فاضلاً يعلم المريد والعوام على السواء في الزاوية المخصصة أو المدرسة المخصصة لذلك فمن ضمن واجباته تعليمهم الأخلاق الفاضلة وأصول مذهبهم في الطريقة .

وهو المسؤول الأول عن قراءة الأوراد والأحزاب والوظيفة والقصاصد ثم يأتي دور (النقيب) الذي يقوم أيضاً بأعمال الشيخ التي أذن له فيها فقط حال غيابه ويرتكز عمل النقيب في أداء حضرة الدفوف والموالد ويأخذ الإذن في ذلك من (الشيخ) فيقوم بقيادة حلقة الدفوف كما أنه المسؤول عن تدريب المريدين وتوفير حاجياتهم وتعليمهم الأصول الفنية في الحضرة من ضرب الدفوف إلى قراءة القصائد .

ثم يأتي دور (الشاوش) وهو المسؤول الأول عن حاجيات الزاوية المادية وترتيب الصفوف وبداية الذكر وجلس المريدين وترتيب وقوفهم واستقبال الضيوف وتقدير الخدمات والإشراف على عمليات السفر والزيارات ويكون المساعد الأول للشاوش .

وتجدر الإشارة إلى أن الترتيب على ذلك حيث من مهمة النقيب وهناك من يرى إنها مهمة الشاوش ولكن لاختلاف يقوم النقيب بتسوية صفوف المريدين والذاكرين قصار الطول مع بعض، المتوسطين مع بعض، الطوال مع بعض، بحيث يكون هناك توافق ويكون الصف منحدرًا تدريجياً عند الوقوف في الحضرة وتكون الآلة المصاحبة (الزكرة) مثلاً في نهاية الصف . ويتم استعمال (الزكرة) في فصل الوقوف لأنها حادة وصوتها قوي بينما (المقرونة) في فصل الجلوس لأنها غير حادة و هادئة .

فمن الناحية الفنية تبدأ بأسلوب بطيء أداءً وعزماً ثم تتسارع الحضرة ويتسارع أداؤها تدريجياً، فعند الطريق العروسية تبدأ بقصاصد التوحيد، بينما الطريقة

لا اله إلا الله هو رب كل شيء

لا اله إلا الله هو قبل كل شيء

لا اله إلا الله هو بعد كل شيء

لا اله إلا الله يبقى ربنا ونفنى ويموت كل شيء

ثم الدعاء من قبل شيخ الحضرة وتختتم بالصلاة على الرسول ﷺ بقولهم:

اجب دعانا يا مولانا

اجب دعانا واسترنا يا الله

اجب دعانا يا مولانا

اجب دعانا وانصرنا يا الله

اجب دعانا يا مولانا

اجب دعانا ولا تفضحنا يا الله

صلوات الله طيبات على محمد

صلوات الله زاكيات على محمد

سلام الله طيب على محمد

تحيات زاكيات طيبات على محمد

بعدها يأتي الشق الثاني وهو فصل الوقوف ويسمى فصل الذكر .

يقوم منشد ذو صوت شجي وصداح بأمر من شيخ الحضرة بإلقاء أحد القصائد في النصيح والإرشاد والذاكرون من حوله يلهجون ويذكرون لفظ الجلالة الله الله بأسلوب خاص وهادئ والمنشد مستمر في أداء قصيدته ثم الصلاة على الرسول (صلى الله عليه وسلم) ثم قراءة الفاتحة والدعاء .

ثم تأتي مرحلة ضرب الدفوف ويستمر في أداء قصائد الوجد والهيام وقصاصد الذكر عن طريق المنشد وبأمر من الشيخ .

ويستمر هذا الحال مدة من الزمن ويؤدي أكثر من (5) قصائد ثم يأتي دور الجلوس ويطلق عليه فصل السماع ويتم فيه الضرب على الدفوف وعلى آلة الزكرة ثم يقف العزف ويتلى لفظ الجلالة الله

الله أنت السلام ومنك السلام، وإليك يعود السلام، حينما ربنا بالسلام واسكننا دار السلام تباركت وتعاليت يا ذا الجلال والإكرام، الله لا مانع لما أعطيت ولا معطي لما منعت، ولا راد لما قضيت، ولا ينفع ذا الجند منك الجد، الله أعنا على ذكرك وشكرك وطاعتك وحسن عبادتك (سبحانه الله والحمد لله والله أكبر 33 مرة) لا إله إلا الله وحده لا شريك له، له الملك وله الحمد وهو على كل شيء قدير، بسم الله الرحمن الرحيم (آية الكرسي إلخ) بسم الله الرحمن الرحيم (سورة الإخلاص مرة) ثم المعوذتين مرة، إن الله وملائكته يصلون على النبي يا أيها الذين آمنوا صلوا عليه وسلموا تسليماً، (الله صلي عليه 100 مرة) وبعد المنة الله صلي على سيدنا محمد وعلى آل سيدنا محمد وسلم (3 مرات) الله صلي على سيدنا محمد وعلى آل سيدنا محمد وبارك وصلي وسلم على جميع الأنبياء والمرسلين والرضا على الصحابة أجمعين والأولياء والشهداء والصالحين والحمد لله رب العالمين، سبحان الله العظيم وبحمده، سبحانه الله وبحمده أشهد أن لا إله إلا أنت أستغفرك وأتوب إليك (أستغفر الله 100 مرة) أستغفر الله العظيم الذي لا إله إلا هو الحي القيوم وأتوب إليه (3 مرات) اللهم صلي على سيدنا محمد النبي المصطفى وبارك وصلي وسلم عليه، بسم الله الرحمن الرحيم سورة الفاتحة، بسم الله الرحمن الرحيم سورة قريش اللهم آمنا من كل خوف (3 مرات) الله آمنا وسلمنا واحفظنا وارعنا ونجنا من كل بلاء وهم وخوف واجعلنا لك من الشاكرين ولا لأك من الذاكرين، سبحان ربك رب العزة عما يصفون وسلام على المرسلين والحمد لله رب العالمين، أشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له إلهاً واحداً ورئاً شاهداً ونحن له مسلمون (4 مرات) الصلاة والسلام عليك يا سيدنا يا رسول الله، الصلاة والسلام علي يا سيدنا يا حبيب الله ألف ألف صلاة وألف ألف سلام عليك وعلى آل بيتك وأصحابك يا أكرم الخلق عند الله.

(اللهم يا رب محمد وآل محمد صلي على محمد وآل محمد وأجز عنا سيدنا محمد صلي الله عليه وسلم أفضل ما هو أهله 3 مرات).

العيساوية تبدأ بورد القدوم، بينما القادرية تبدأ بعقيدة الأكابر، أما الطريقة البرهانية الشاذلية فلهم أسلوبهم في الحضرة يستعمل التصفيق والطبل والدف.

الوظيفة

أعوذ بالله من الشيطان الرجيم

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الذي خلق السماوات والأرض وجعل الظلمات والنور ثم الذين كفروا بربهم يعدلون، هو الذي خلقكم من طين ثم قضى أجلاً وأجل مسمى عنده ثم أنتم تمترون، وهو الله في السماوات وفي الأرض يعلم سركم وجهركم ويعلم ما تكسبون، (3) من سورة الانعام (1-2-3) (الحمد لله رب العالمين) (أستغفر الله 3 مرات) (أستغفر الله العظيم الذي لا إله إلا هو الحي القيوم وأتوب إليه 3 مرات) الله صلي على سيدنا محمد النبي المصطفى وبارك وصلي وسلم عليه (مرة واحدة) لا إله إلا الله وحده لا شريك له له الملك وله الحمد يحيي ويميت وهو على كل شيء قدير (10 مرات) ثم تقول وإليه النشور (صباحاً) وتقول (مساءً) وإليه المصير، بسم الله الرحمن الرحيم ولا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم (10 مرات) ثم تقول ونعم الوكيل، حسبي الله لا إله إلا هو عليه توكلت وهو رب العرش العظيم (10 مرات) وتقول وبه نستعين، اللهم صلي على سيدنا محمد وعلى آله (10 مرات) وفي تمامها وعلى آله وصحبه وسلم، الله إنا سألوك رزقاً حلالاً طيباً واسعاً وعلماً نافعاً وعملاً صالحاً مقبلاً وقلباً سالماً والفوز بالجنة والنجاة من النار، الله أجرنا من النار (7 مرات) الله أجرنا وأجر والدينا وأجر جميع المسلمين والمسلمات من النار ومن عذاب النار ومن الكفر والفقر ومن عذاب القبر ومن كل قوة وعمل يقربنا إلى النار بعفوك، وأصلح لنا شأننا كله وأدخلنا الجنة برحمتك، الله أدخلنا الجنة (8 مرات) اللهم أسكننا جنتك الفردوس برحمتك يا أرحم الراحمين، وصلى الله على سيدنا محمد النبي الكريم وعلى آله وصحبه وسلم تسليماً كثيراً والحمد لله رب العالمين.

3. الإيقاع التباري:



4. الإيقاع العجمي وهو ينقسم إلى ثلاثة أنواع:

إيقاع عجمي النوع الأول:



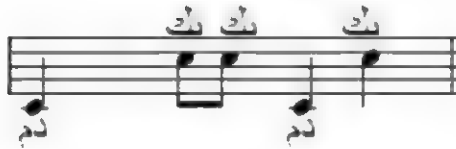
ب. إيقاع عجمي النوع الثاني:



إيقاع عجمي النوع الثالث:



5. إيقاع العشاروى:



6. إيقاع الجحاوي



فسبحان الله حين تمسون وحين تصبحون وله
الحمد في السماوات وفي الأرض وعشياً وحين تظهرون
يخرج الحي من الميت ويخرج الميت من الحي ويحيي
الأرض بعد موتها وكذلك تخرجون، سبحان الله العظيم
ويحمده سبحانه الله ويحمده أشهد أن لا إله إلا أنت
استغفرك وأتوب إليك.

الأوزان الإيقاعية المستعملة في الحضرة
العروسية الأسمرية:

1. الإيقاع الفيتوري يتكون من نوعين:

وهو ينسب إلى الشيخ سيدي عبد السلام الأسمر:

- إيقاع الفيتوري:



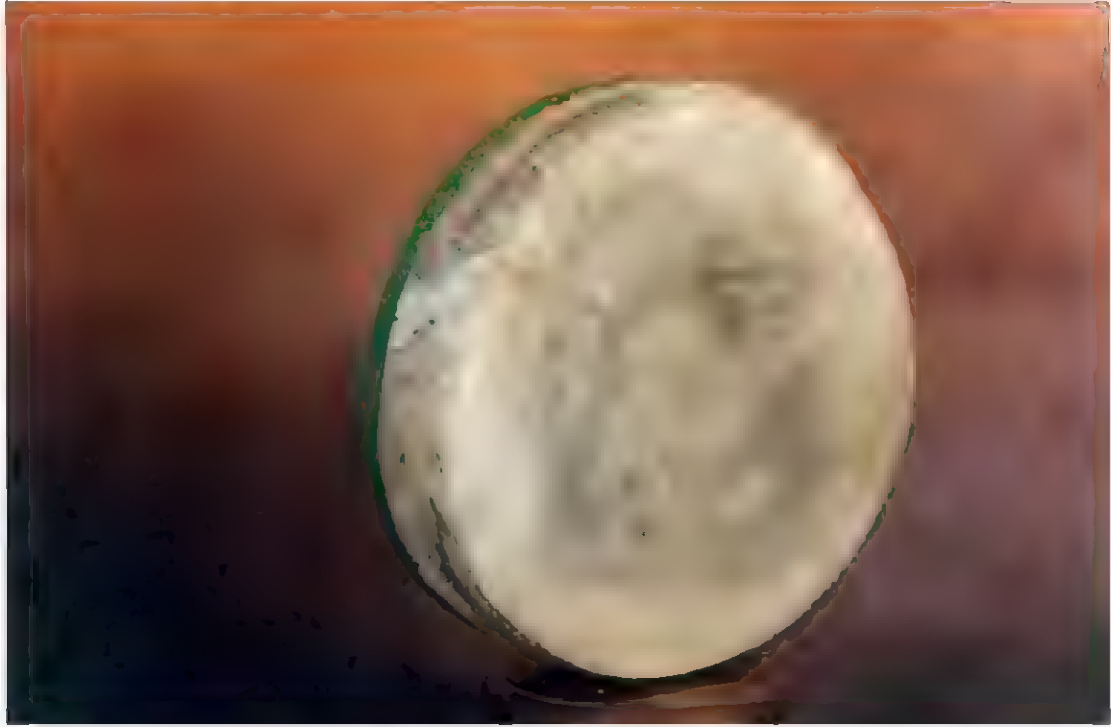
- إيقاع الفيتوري:



2. الإيقاع العثماني:

وهو ينسب إلى سيدي عثمان ويؤدي بطريقتين:





آلة البندير

7. إيقاع المربع الآلات الموسيقية الشعبية المستعملة في الزوايا الصوفية:

أولاً. الآلات الإيقاعية.

1. آلة البندير

تصنع آلة الدف من إطار دائري ومشدود عليه قطعة من الجلد، ويربط عليه قطعة من الجلد ويربط عليه خيط رفيع مصنوع من الذائن، وتستعمل آلة الدف في الطريقة العروسية والعيساوية والقادرية وغيرها.

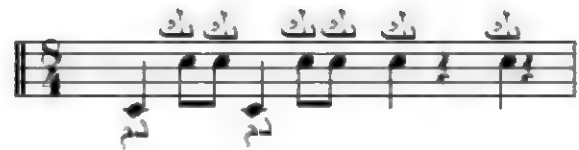
2. آلة الدربوكة

تصنع آلة الدربوكة من الفخار أو الطين مشدود عليه قطعة من الجلد مستديرة الشكل المربوط بحبل سميك ورفيع، وتسمى آلة الدربوكة في مدينة طرابلس وضواحيها (دربوكة الثمن) لأنه يوضع عليه القليل من ثمار النخيل. لتغير النغمة أثناء العزف، تستعمل آلة الدربوكة في الطريقة العروسية في أثناء الفصل الجلوس في الحضرة التقليدية، وفي الأغاني الشعبية التقليدية.

7. إيقاع المربع



8. إيقاع الخمس



9. إيقاع الأسمرى





كلة الزكرة



كلة الدريوكة

3. آلات النفخ الشعبية

1. آلة الزكرة

دائرية الشكل، ولها ثقبان وثبت عليه أبويان من أشجار قصب المجوف وعليه أربعة ثقوب وقرنان من قرن البقر، لإصدار قوة الصوت، وأنبوب لمنع تسرب الهواء الخارج، تختلف تسمية آلة الزكرة، في ليبيا تسمى (الزكرة)، وفي تونس تسمى المزود، تستعمل آلة الزكرة في الساحل الليبي والجبل والخمس وزليتن.

تصنع آلة الزكرة من الجلد المعزز من جميع أنحاء جسمه، وينظف الجلد ويرطب بالزيت حتى يكون ليناً، وتسمى بالآلة الشكوة في مختلف المدن الليبية، ومن الجهة الرقبة الجلد تثبت عليه قطعة من الخشب

• الهوامش

1. (1) عبدالله احمد بن عجيبية، معراج التشوف إلى حقائق التصوف، 1224هـ تقديم و تحقيق د. عبد المجيد خيالي، مركز التراث الثقافي المغربي، الدار البيضاء، ص25.
2. (1) الدكتور السيد محمد عقيل بن علي المهدي، دراسة في الطرق الصوفية، دار الحديث، القاهرة، (د-ث)، ص156.
3. (2) علي فهدم خديم، أحمد زروق و الزروقية - دراسة حياة وفكر و مذهب و طريقة، الدار الإسلامي، ص180.
4. (3) من المفيد أن نذكر أن لفظة زاوية أطلقت على مواضع عدة في حواضر العالم الإسلامي منذ عهد مكي، أشهرها موضع في البصرة كانت به الواقعة بين الحاج بن يوسف الثقفني و عبد الرحمن بن الأشعث الكندي، و كذلك أطلقت التسمية على مواضع في المدينة المنورة و الموصل و واسط و الأندلس.
5. (1) تيسير بن موسى، المجتمع العربي الليبي في العهد العثماني، الدار العربية للكتاب، 1988م، ص80.
6. (2) الأستاذ أحمد بوعكري الزاوية الشراوية، مطبعة الذجاح الجديدة، الدار البيضاء الطبعة الأولى، 1409هـ - 1989م، ص13.
7. (1) محمد الكلل، الطرق الصوفية، رسالة ماجستير غير منشورة.
8. (1) تيسير بن موسى، المجتمع العربي الليبي في العهد العثماني، الدار العربية للكتاب، ص83.
9. (1) محمد الكلل، الطرق الصوفية، رسالة ماجستير غير منشورة.
10. (2) الطيب المصري، كتاب الفتحة الأكبر في تاريخ سيدي عبد السلام الأسمر.
11. (1) أحمد النائب الأنصاري، المنهل العذب في تاريخ طرابلس الغرب، طرابلس، مكتبة الفرجاني، ص355.
12. (1) للرجع السابق، تيسير بن موسى، المجتمع العربي الليبي في العهد العثماني، الدار العربية للكتاب، ص88.
13. (2) مذكرة من الزاوية الطريقة البرهانية الدسوقية، زاوية سيدي ابورقية، زليتن.

د. عزيز الورتاني - تونس

تحوّلات ملامح الثقافة الموسيقية في العالم العربي: قراءة نقدية في البوادر التاريخية وتداعياتها في واقع وآفاق

إنّ أغلب ما أوردته المصادر العربية والغربية في تاريخ العلاقات بين العرب والغرب تُؤكّد على تأصل هذه العلاقة منذ تاريخ بعيد، غير أنّ بدايات التأثير الفعلي للعرب بالنموذج الغربي وبالموسيقى الغربية على وجه الخصوص والانصهار فيها تدريجياً كان منذ الحملة الفرنسية على مصر سنة 1798، والتي تعرف بحملة نابوليون بوناپرت، حيث يُعتبر هذا الحدث التاريخي من أهم وأبرز الأحداث التاريخية، التي من خلالها انبثقت عدة تحولات عميقة، على المستوى الاجتماعي والثقافي والسياسي. ويعتبر هذا الحدث من المنطلقات التي ساهمت في بروز مفهوم التثاقف بين العرب والغرب وذلك من خلال ما يؤكده بعض الباحثين على « أنّ الحملة الفرنسية ساهمت في انطلاق عملية التثاقف، كما أنها ظاهرة شكّلت الصدمة بين الثقافتين: الغربية والشرقية»¹. بالإضافة إلى أنّ هذا الحدث التاريخي مثل نقطة



لانعقاد أول مؤتمر للموسيقى العربية في سنة 1932 والذي تم فيه الاحتكاك المباشر مع العديد من الموسيقيين الباحثين والمنظرين الغربيين، وعلى إثر هذا المؤتمر أصبحت الثقافة الغربية مهيمنة على الممارسة الموسيقية بصفة أشمل، فوقع تأسيس أول أركسترا سمفوني في القاهرة في حدود سنة 1959 والذي تبعته سياسة تعليمية غربية في مختلف المعاهد الموسيقية في مصر من خلال إدراج المواد النظرية الغربية (الهرمنة والتناقض ومناهج تعليم الآلات الغربية)، وفي المقابل فإن الحرب العالمية الأولى أسهمت هي كذلك وبصفة جزئية في استقرار الثقافة الغربية في طبيعة الحياة الاجتماعية، إلى حد تأثر العديد من المؤلفين المصريين من خلال إدراج الآلات الغربية والقوالب الآلية على الممارسة الموسيقية في مصر.

لكن وفي خضم هذه التحولات تشكلت وراءها نظرة سائدة في المجتمع المصري حول الموسيقى العربية، والتي يتزعمها بعض المفكرين العرب أمثال الأديب توفيق الحكيم الذي يرى بأن: «هذه الموسيقى القديمة، هذه الموسيقى التي نسميها بالمشرقية، لا تمثل إلا موسيقى السهرات الليلية العبثية التي كانت متصلة عموماً بأطر ممارسة غير جدية، في حين أن الموسيقى الغربية ظهرت في أوساط جدية ومأساوية»⁸، كما يشاطره الرأي الكاتب طه حسين الذي في اعتباره أن مصر تنتمي للحضارة الغربية وليس للحضارة الشرقية، فقد كانت دائماً جزءاً من أوروبا في كل ما يتصل بالحياة العقلية والثقافية على اختلاف فروعها وألوانها. إلا أن هذا الموقف يمثل رأي الثلثة العربية المثقفة لتلك الفترة والتي تبنت كل ما هو آت من الغرب بتعلة أنه منبع الحضارة والرفق على جميع المستويات، دون مراعاة الخصوصيات الشرقية. حيث تولد عن هذا الموقف أنماط وتيارات موسيقية جديدة تدمج مختلف العناصر الغربية تأليفاً وأداءً وتصوراً⁹.

إلا أن حملة نابوليون لم تكن الحركة الثقافية الأولى في تاريخ الموسيقى العربية¹⁰، بل سبقتها كذلك حركات ثقاف أخرى كانت جزءاً تأثيرات سياسية، لعل من أهمها الاتصال بين الموسيقى العربية والموسيقى

التقاء فعلية للعرب مع التيار الحدائي الغربي المعاصر وذلك باكتشاف ما وصلت إليه الحضارة الأوروبية من تقدم على جميع المستويات².

مثل إذن هذا الحدث للمصريين حافزاً لاكتشاف حضارة حديثة مختلف عن ما هو سائد في المجتمعات العربية الإسلامية في تلك الفترة، ويعود هذا الانبهار من خلال ما اصطحبه نابوليون معه من فئة مثقفة بلغ عددها مائة وستة وأربعين من علماء ومهندسين وفنانين³، الذين ساهموا في إرساء مختلف أسس المؤسسة الثقافية الغربية، «فمنذ اصطدامنا بالنموذج الأوروبي وبالتحديد عقب الحملة على مصر والنظريات الفكرية والسياسية والفلسفية الغربية تكتسح الساحة الثقافية لدينا، بالترجمة والاقتباس حيناً وبالاقتباس حيناً آخر»⁴، لذا فإن التاريخ الفني لمصر يمكن تحديده في حقبة تاريخية كانت منطلقاتها وأسسها الأولية على إثر الحملة الفرنسية، ويمكن تحديد هذه الفترة من القرن التاسع عشر إلى حدود سنة 1932، والتي تعرف بفترة عصر النهضة - حيث عرفت مصر خلال هذه الفترة بين حكم محمد علي باشا والخديوي إسماعيل عدة أحداث فنية، تأسست خلالها خمس مدارس موسيقية تعنى بتلقين الأداء الآلي والغنائي وهي الأولى في تاريخ مصر، وتأسست من ذلك أول فرقة للموسيقى النحاسية في الوطن العربي في حدود سنة 1829⁵.

إلا أن بداية الاندماج الفعلي مع الموسيقى الأوروبية في الفترة المعاصرة كان في فترة الخديوي إسماعيل وذلك انطلاقاً من تأسيس دار الأوبرا المصرية في سنة 1869⁶، حينها أصبحت الحركة الموسيقية تتسم بكثرة وجود الأعمال الغربية، والتي يمكن نعتها بالبدايات الغربية المبنية على الذوق العربي، «ومن هنا أصبحت مصر تلعب دوراً هاماً في تطوير الموسيقى الشرقية وأصبحت تمثل مركز الالتقاء بين الشرق والغرب وساهم هذا في دفع جديد للموسيقى المصرية»⁷، لذا فإن الحملة الفرنسية مثلت العنصر التاريخي الذي ساهم لاحقاً في المزيد من الاهتمام بالموسيقى العربية من خلال تأسيس أول معهد للموسيقى العربية بمصر سنة 1929، وقد تبعت هذا الحدث فكرة البارون ديرلانجي

التعبيرية والدرامية والرومانسية، الاعتماد على المادة الموسيقية الشعبية في الموسيقى العربية الكلاسيكية ومعالجتها وفقاً لقواعد الموسيقى الغربية، إلى جانب بدايات الاعتماد على الأوركسترا الغربية التي يعتبرها البعض تتجاوز قدرات التخت العربي»¹⁵، كما أن يقظة الموسيقى العربية في عصر النهضة لم تكن تنفصل قطعاً عن يقظة الفكر والأدب، وعن مقالات مفكري الإصلاح التي عملت على مواجهة التخلف بالتقدم، والجمود الفكري والثقافي بالتطوير، والركود الاجتماعي بالإصلاح والتجديد، فكانت لذلك أعمال الموسيقيين ورواد المسرح الغنائي صدى حياً لتطلعات النخبة الإصلاحية العربية في مجال التقدم الحضاري والتحديث الثقافي والاجتماعي، لكن يبقى هذا الطرح محل جدل ونقاش لأن الأهم يبقى دائماً تدعيم الانتماء العربي والمحافظة على الهوية العربية والأصالة بنظرة استشرافية بناءة.

«إن عملية الجمع بين التقليدي والمستحدث في العملية الإبداعية يمكن وصفها بشكل عام بأنها التجديد والتكيف مع الموقف المتغير»¹⁶، ومن خلالها يتجرأ المبدع على استلهاً عدد أكبر من الأفكار والطروحات الجديدة وتطويعها وفقاً لمتطلبات العصر والموقف الحدائي الذي يواجهه المبدع في خضم بحثه عن مصادر جديدة تتسم بمميزات فنية حديثة متلائمة مع العصر، وتكون موازية للتطور العلمي الواضح في مختلف العلوم، وتطابقه مع مظاهر الحياة الاجتماعية الحديثة والتحوّلات التي جرت وساعدت على تطوير التأليف الموسيقي وتنوع الإمكانيات التعبيرية من خلال «الانفتاح والتطرق إلى مجالات علمية تطبيقية مساندة كعلم الصوت وعلم الهارموني وغيرها من العلوم التي تثرى التعبيرات الموسيقية وتجعلها ملائمة للمفاهيم والمقاييس الجمالية لهذا العصر»¹⁷، ويأتي هذا من خلال ما يمتلكه الإنسان من غريزة فطرية متمثلة من حب الاستطلاع، وهو ما يجعله دائماً يبحث عن الجديد الذي يناسبه شريطة أن يكون هو بحاجة لذلك الذي يساهم في الانتقال من بيئة إلى أخرى وذلك حسب ما يقتضيه الظروف، وحينها تكون تلك الظروف

التركية، حيث يقول محمود قطاط في مسألة الثقافة الموسيقي بين العرب والأتراك: «لقد جاء الأتراك بعناصر ثقافية جديدة أضافوها إلى التراث الموسيقي العربي، تمكنوا باعتمادهم على هذا الأخير من إنشاء فن هو بمثابة خلاصة لتأثيرات عدة: بيزنطية وفارسية وتركية... وصل إلى أوج ازدهاره في العصر العباسي»¹⁸، كما تفعل وتواصل هذا التمازج في فترة تاريخية لاحقة بفضل ما اقتبس منه عبده الحامولي عند سفره إلى تركيا من خلال إدماجه للمقامات التركية وأوزانها، غير أن هذا التواصل كان متبادلاً، حيث أن هذا التمازج أدى كذلك إلى تأثر الأتراك بالموشحات والأدوار الشرقية، وانطلاقاً من هذا التأثير ساهمت الحرب العالمية الأولى في فسح المجال للموسيقيين الأتراك من اقتباس وتهذيب هذه الأنماط الغنائية وتحويلها إلى اللغة التركية.

تحوّلات المشهد الموسيقي العربي في التاريخ المعاصر¹²:

«منذ أواخر القرن التاسع عشر تاريخ انطلاق النهضة العربية الحديثة، شهد فن الموسيقى التحديث والتغيير ما عرفه الأدب والمسرح والفنون التشكيلية، وانفعل بنفس الموضوعات والتطلعات، فتنوّعت المحاولات والاتجاهات وتعددت المواقف، فبالإضافة إلى القطيعة المؤسفة التي علقت بهذا الفن منذ قرون بين العلم والعمل، جاء التصادم المفاجئ بالنموذج الغربي وتأثير التكنولوجيا الصناعية... تغيرات حصلت بكيفية سريعة ومتتالية على المشهد الموسيقي العربي كان من نتائجها التخلي تدريجياً عن الثوابت والتشبث بالمتغيرات الوافدة»¹³. «إن في وطننا العربي موسيقات عربية أي لهجة موسيقية تخص كل بلد ولا حاجة لنا بموسيقى عربية واحدة مهيمنة ومسيطر عليها وطامسة لكل الخصائص المحلية»¹⁴.

إن بوادر التطور والتحوّلات التي شملت الموسيقى العربية مع مرحلة النهضة الموسيقية في أوائل القرن العشرين تمثلت في ثلاث محطات هامة يمكن تجميعها فيما يلي: «العمل على توسيع أفاق الألوان

4. الاعتماد على الأداء الأركستري من خلال ترسيخ مبدأ الفصل بين المهام وبذلك أصبح العمل يتركز على الملحن كمبدع والمغني كمؤدّي لهذا الابداع مع العازفين وهو ما تميّزت به مدرسة القرن العشرين مع سيد درويش ومحمد القصبجي ومحمد عبد الوهاب وزكريا أحمد ورياض السنباطي، وإنّ أبرز ما اعتمدوه هو تطوير الأشكال الموسيقية الغنائية الموروثة عن القرن الماضي من خلال توظيف الآلات والإيقاعات الغربية كذلك التطرّق إلى أشكال غنائية غير مألوفة²¹، وقد تمّ هذا بتفاعل كبير مع الموسيقى الأوروبية لكن مع عدد محدود من الموسيقيين المتميزين لهذه المدرسة.

إنّ الملامح العامّة للمشهد الموسيقي العربي أدّت إلى ما يمكن نعتّه بالازدواجية على مستوى الخطاب الموسيقي العربي المعاصر وذلك في مختلف أنماطه، جرّاء تبني عناصر أخرى متمثلة في تطوّر تركيبة التخت الموسيقي العربي مع توظيف المصطلحات الغربية في الممارسة الموسيقية العربية وبالتالي تطوّر أساليب الأداء والتي مثلت النتيجة لظهور عقلية إبداعية حديثة تجمع بين العقلية العربية والغربية في التعامل مع المؤلفات الموسيقية ومحاولة وضعها بين التراث المشرقي والحداثة الغربية، وربما هذا يمثل نتيجة لظهور تيار القومية الموسيقية في الأقطار العربية عملت على خلق خصوصيات فنية مشتركة تجمع بين التراثي والمستحدث. كل هذه العناصر المساهمة في تطوّر اللغة الموسيقية العربية سنتناولها بالدرس والتحليل في هذا الجزء من البحث.

1) التأثير الغربي على مكانة آلة العود

في التخت الموسيقي العربي:

إنّ جلّ العناصر الموسيقية العربية في الفترة المعاصرة أصبحت أمام ثنائية التأثير والتأثير²² من خلال وضعها بين النموذج الغربي والتقاليد العربية، فلقد شكّل موضوع الآلات الموسيقية واستعمالاتها في المؤلفات العربية إشكالاً من حيث الانتماء والأصول الاثنية للآلات والمدوّنة الموسيقية المتصلة بها، ويأتي هذا جرّاء

مهيأة لاستقبال الحضارة المقابلة وتتفاعل معها بشكل إيجابي، فإنّ عكس هذا التفاعل الإيجابي تحدث ردّة فعل تؤدي إلى ركود وقتي للمجتمع¹⁸، وبذلك يصل المجتمع إلى حلقة من الصراعات الداخلية من خلال محاولة كل عنصر إلى إقناع الجهة المقابلة بهذه التحوّلات لتسهيل عملية الاستيعاب «لكن ما يجب تبنيه في هذا الإطار هو أنّ مختلف الصراعات والتفاعلات التي فرضتها الطبيعة تمثل ظاهرة صحية لأنّ التجديد لا يأتي بشكل مفاجئ بل يكون بشكل متدرّج ليعطي الفرصة الكافية لاستيعاب ذلك الجديد»¹⁹، إنّ تبني هذه التيارات الحداثيّة يفرض مبدأ الاستقلالية في الفكرة والخوض في مغامرة للخروج عن المألوف، وهو ما نلاحظه في الملامح الخاصة بالمشهد الموسيقي العام في الأقطار العربية خلال الفترة المعاصرة والحديثة، لذا فإنّ هذه الملامح العامّة يمكن أن تحدّد في أربع نقاط الآتي ذكرها²⁰:

1. أخذ معيار التقدّم في كل المجالات الحياتية العربية (سياسياً وثقافياً واقتصادياً واجتماعياً وعلمياً)، لأنّ الارتقاء بهذه المجالات تكون نتيجته مباشرة على المستوى الثقافي، كما أنّ أبرز أهداف هذه الفترة هي تحقيق المعادلة بين الأصالة والمعاصرة، حيث نجد أنّ جيل الموسيقيين والمغنين العرب في النصف الأول من القرن العشرين توصلوا إلى تحقيق نجاح وفقاً لمعايير التقدّم؛

2. كما أنّ الجهود التي كانت من قبل الموسيقيين العرب كان أساسها تحقيق المعاصرة مع انقسام في المواقف بين مؤيد لاعتماد المنهج الأوروبي من منطلق المنهج الأكاديمي وبين مفنّد لهذا الموقف وتأكيد على ضرورة المعاصرة الفردية دون اللجوء إلى المؤسسات التعليمية والإطلاع على الموسيقى الأوروبية؛

3. اعتماد المعاهد الموسيقية العربية في النصف الأول من القرن العشرين على الطريقة الأوروبية كان له تأثير مباشر على التراث الموسيقي العربي القديم من خلال غياب الوسائل المشجّعة والتي تخوّل للمبدع الاعتماد على المادّة التراثية وذلك لما تعتمد هذه المؤسسات التعليمية من مناهج غربية؛

المحدد لهوية الخطاب الموسيقي وهذا ما يعكس رأي كورت زاكس³¹، الذي يُقرُّ بأن الآلات هي وليدة الأسلوب الموسيقي وليس الأسلوب هو وليد الآلات. كما أنَّ هذه الثلة المؤيدة ترى أنَّ تنفيذ إدماج الآلات الغربية هو إحباط لمسار النهضة الموسيقية العربية، أما في الجهة المقابلة فيرى البعض بأنَّ هذا الطرح له تأثيرات سلبية على المشهد العام للتخت العربي التقليدي الذي يتسم بأسلوب أداء خاص، إلى جانب أنَّ البعض من الآلات الغربية لا يمكن لها أداء السلالم الموسيقية العربية.

فبالرجوع إلى تاريخ الموسيقى العربية المعاصرة فإنَّ بعض المصادر المتعلقة بهذه المسألة تُرجِّح سبب تعميم الآلات الغربية في التخت التقليدي العربي على أنَّه نتيجة منبثقة عن مؤتمر القاهرة لسنة 1932، حيث يقول «سيمون جارجي» الباحث في المسائل المتعلقة بالموسيقى العربية:

«وقد ظهر هذا خاصة في فترة عبد الوهاب وأم كلثوم حيث عرف العالم العربي موجة جديدة إثر دخول الموسيقى الأوروبية، وتظهر هذه الموجة خاصة من خلال دخول بعض الآلات الغربية في التخت التقليدية وهي نتيجة انطلقت من المؤتمر الأوَّل للموسيقى حيث ظهر تمازج في الآراء يدعو إلى هذه المبادرات الجديدة»³².

إضافة إلى أنَّ تسرُّب الآلات الغربية يمكن له في حدِّ ما المساس باللهجة الموسيقية العربية وبالتالي تغيير على مستوى الهوية الموسيقية، وذلك حسب ما تفرضه النظم الموسيقية العربية التي ستكون مؤدية بالآلات الغربية، كما أنَّ العديد من الكتابات والمصادر الأخرى التي تطرقت إلى هذا الجانب من الموضوع ترجِّح إلى أنَّ أوَّل محاولات لاستخدام الآلات الموسيقية الغربية كانت وراء قيام العديد من الأنظمة السياسية العربية منذ فترة تاريخية متقدمة على إنشاء مدارس عسكرية حديثة تُدرِّس الآلات الموسيقية النحاسية³³، إذ أنَّ جميع المعزوفات الخاصة بالمدونة العسكرية تؤدَّى بالآلات النفخ الغربية من Trombone و Trompette وغيرها من آلات. وفي قولة تعرَّض لها عبد العزيز بن عبد الجليل في إشارة لاعتماد الآلات الموسيقية الغربية

التمازج بين آلات التخت العربي التقليدي (العود والناي والقانون) والآلات الغربية²³، حيث يقول «أمنون شيلواه» في هذا الإطار²⁴:

«إنَّ نموذج الأركستر الغربي الضخم، ساهم في إرساء مجموعة موسيقية مثيرة أخذت مكان المجموعة الموسيقية الصغيرة المتكوَّنة من أربعة أو خمسة عازفين يساندون صوت المؤدي. حيث أنَّ هذه المجموعات الجديدة أدمجت مع الآلات التقليدية ولكن باقتباسات غربية، من خلال إقحام القيتار والأكورديون واليانجو والكمنجة الجهيرة واليونغوس والكمنجات الذين أصبحوا يمثلون قلب المجموعة».

ويضيف فريدريك لاغراند على أنَّ الأركسترا التي أدمجت كانت كذلك تحتوي على آلة الهارمونيوم²⁵، ويعود هذا التمازج في الأصل إلى أحداث تاريخية مرتبطة بسياقات مختلفة، ربما إلى أنَّها ظاهرة استهوت العديد من الموسيقيين في الأقطار العربية، فلا يستقيم الحديث عن استخدام الآلات الأوروبية في الموسيقى العربية المعاصرة بغير العودة إلى نقطة الانطلاق الحقيقية الأولى التي يعود تاريخها إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر، عندما انطلق فرسان النهضة الموسيقية²⁶ (عبد الرحيم المسلوب وعبد الحامولي ومحمد عثمان وسيد درويش وسلامة حجازي الذي ساهم في نشر الوعي المسرحي لدى الجماهير وبالتالي انتشار المسرح الغنائي العربي²⁷ الذي ظهرت معه كذلك بوادر الاندماج بين التركيبة الموسيقية العربية والغربية)²⁸ في تحريك الموسيقى العربية من الركود الذي أصابها في قرون (الانحطاط) بفرقة موسيقية تقليدية، قوامها التخت المؤلف من عود الذي يتوسَّط غالباً المجموعة مع كلِّ من القانون والناي والكمان والرَّق. والملاحظ أنه «منذ تلك البداية المبكرة كان موضوع الآلات الأصيلية والآلات المستوردة مطروحاً»²⁹. وانقسمت حينها الآراء بين مؤيِّد ومقنِّد³⁰، إذ يرى المؤيدون لهذا التمازج بأنَّه فرصة لفرض تعبيرات موسيقية جديدة لم تتناول بعد والخروج عن المعتاد، وإنَّ إدخال الآلات الموسيقية الغربية لا يؤثِّر على الخصوصيات التعبيرية للموسيقى العربية، حيث أنَّ أسلوب التأليف هو العنصر الرئيسي

الدرس والتعمق أكثر في التمازج بين الآلات الغربية والعربية وذلك تفادياً من تشويه التعبير الموسيقي العربي، ويعود هذا التخوف إلى الحذر من اقتباس الآلات الغربية ذات الدرجات الثابتة التي تحوي على اثني عشرة نصف بعد، التي لا تخدم الخصوصيات المقامية العربية في ظل النهضة التي كانت تمر بها. كما تطرقت لجنة المؤتمر إلى محاولة لحصر الآلات الموسيقية المستعملة والبحث عن خصوصياتها الأورغولوجية، وذلك من حيث وفائها لكل الأغراض الموسيقية إلى جانب طرح لمحاولة تطويرها أو تحسينها، إضافة إلى التطرق لإمكانية تعديل هذه الآلات وفقاً للخصوصيات النغمية العربية. وانطلاقاً من التقرير العام للجنة الآلات يمكن استخلاص البعض من ردود الأفعال³⁸ التي تدعونا إلى تطويع الآلات الغربية طبقاً لمقتضيات التعبير الموسيقي العربي وتسويتها حسب خصوصيات السلم العربي للملائمة المناخ العام للنغمات العربية وخاصة النغمات ذات أرباع البعد وهذا ما يسميه البعض استعراب الآلات الموسيقية³⁹.

لكن هذا المقترح قد واجه عدّة انتقادات، وكان هذا خاصة في المحاولات التي تقدّم بها كل من وديع صبري وجورج سمان ونجيب النحاس وإميل العريان في اختراع بيانو عربي ذي تسوية متطابق نسبياً مع درجات السلم العربي باعتماد الأبعاد الجزئية⁴⁰، والتي كانت مماثلة من حيث الفكرة والمبدأ لتجارب الموسيقيين الغربيين في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين⁴¹، وكان لهذه التجربة العربية الترحاب الكبير من قبل الفئة الموسيقية المتغربة والمتحمسة لاستخدام الآلات الأوروبية، لكن في الأخير توصلت هذه المحاولة إلى نتائج سلبية حيث كان رأي الأغلبية في عدم تطابق هذه الآلات مع تقنيات الأداء العربي وخصوصياته النغمية⁴²، فورا هذا الاختراع كان التأكيد على التخلي عن هذه التجربة، واعتبر هذا الرأي تعصباً ومصادرة لحرية الإبداع في الإنتاج الفني المقبل جرّاء تجاهل هذه الأطراف التجربة العلمية العملية، وفي السياق ذاته أجمع المؤتمر العرب على اعتماد البيانو العربي، وذلك انطلاقاً من الفكرة التي

في الأقطار العربية على أنّ الجوق الملكي في المغرب التابع لدولة منصور السعدي (1578-1603) كان يحتوي على عازفين لالة الطربيات «يتولى النفخ فيها قوم من العجم، تتبعث منها أصوات وتلاحين لا تحرك الطبع ولا تبعث على شيء سوى الحرب»³⁴. وعليه فإنّ القيادات السياسية والفئة النخبوية العربية رأت في أنّه من الأمثل اتباع النموذج الغربي، حيث يضيف أمنون شيلواه في السياق نفسه:

«إنّ هذا حصل مع الفئة الحاكمة والنخبوية، وكان هذا في كل من تركيا وإيران ومصر ولبنان والعراق وفي آسيا الوسطى، السلطان سليم الثاني وابن عمه محمد الثاني في تركيا والشاه نصر الدين في إيران ومحمد علي في مصر، كلّ في عصره وفي مملكته كان مقتنعاً بضرورة القيام بتحويلات، وعلى أنّ النموذج المثالي الذي يجب الاقتداء به هو في تأسيس مؤسسات أوروبية التي تمثل ركائز التفوق الأوروبي، وعلى العموم فإنّ هذه التحويلات شملت بالأساس المؤسسة العسكرية، حيث كانوا مقتنعين تمام الاقتناع بأنّ تواصل الأمة يكمن في تبني سريع لهذا الفن»³⁵.

وعلى هذا فيؤكد كذلك سيمون جارجي على أنّ مصر كانت لها أول مدرسة عسكرية في سنة 1824 إذ يقول: «إنّ الاهتمام بالموسيقى العسكرية كان أبرز اهتمام، فمنذ سنة 1824 تأسست أول مدرسة للموسيقى العسكرية، وكان ذلك أول ظهور لفرقة عسكرية في الأراضي العربية»³⁶.

كما أخذ هذا الموضوع صبغة جدية في مداورات المؤتمر الأول للموسيقى العربية لسنة 1932 المنعقد في القاهرة، وذلك في اللجان الخاصة بالآلات الموسيقية، حيث طرح هذا الإشكال من خلال مدى أهمية إدراج الآلات الموسيقية الغربية في الممارسة الموسيقية العربية، ولقد تناولت اللجنة الرابعة الخاصة بالآلات³⁷ طرح مختلف الإشكاليات المتعلقة بهذه المسألة، حيث بينت اللجنة في تقريرها منذ البداية على جواز استعمال الآلات الغربية في الموسيقى العربية، ووصفتها بكونها مسألة في غاية من الأهمية وحافلة بالمصاعب، حيث أكدت اللجنة على ضرورة

لكن يبقى الأهم في هذا الطرح هو اعتماد هذه المحاولات بصفة جديّة وإدراجها ضمن المناهج التعليمية العربية كي لا تبقى منحصرة في إطار تجريبي أو نظري، وذلك قصد الخروج عن الرتابة في الممارسة الموسيقية العربية في الأنماط الآلية التي تعتمد على قوالب ذات بنية لحنية بسيطة والتي غالباً ما تكون في إطار تركيبية موسيقية ضيقة، مع العلم أنّ تطوّر التخت الموسيقي العربي كان الحافز الأساسي في تطوّر النمط الموسيقي الآلي.

توظيف المصطلحات الغربية في المؤلفات الموسيقية العربية:

لعلّ ذلك من أهم التحوّلات التي شهدتها الموسيقى العربية خلال فترات طويلة في تاريخها وصولاً إلى بدايات القرن العشرين، هي حركات التمازج بين الثقافة العربية والغربية والمركّز أساساً على التثاقف بين الضفتين، حتى أنّ هذا المفهوم أصبح يمثل جدلية قائمة الذات تطرّقت لها العديد من الكتابات في محاولة للتعمّق أكثر في ماهية هذا الاتصال ومدى إيجابيته، وكما بينا في بداية هذا العمل على أنّ مصطلح الموسيقى تشترك فيه جميع الشعوب، لكنّ عند التعمّق في مدلول الخطاب الموسيقي الخاص بكل موسيقى من موسيقات العالم سوف ندرك مدى تواجد عناصر اختلاف تتحدد من خلالها الخصوصيات الموسيقية التي تتفرد بها كل مجموعة إنسانية، فعلى مدى عدّة قرون شمل التثاقف الموسيقي جميع الجوانب المتعلقة بالممارسة الموسيقية، مما جعل الخطاب الموسيقي العربي أمام وضعية تجمع بين التأثير والتأثير الغربي، الشيء الذي جعل الموسيقيين العرب يعتبرون أنّ الموسيقى الغربية تمثّل النموذج المثالي المتبع عند نشأة العمل الموسيقي في مختلف أنماطه، حتى أصبح المشهد الموسيقي العام في الأقطار العربية ينضوي في مناخ غربي متكامل يحتوي على جميع مقوّمات الأداء الغربي، بما في ذلك المصطلحات الغربية التي يعتمد عليها أغلب المؤلفين والعازفين العرب في مختلف مراحل العمل الموسيقي، ورّبما هذا ما يفسّر عدم القدرة على ضبط وتحديد

تري بأنّه من التقاليد الموسيقية العربية وانطلاقاً من شخصيتها التاريخية هي مساحة تعبيرية مفتوحة، وأنّ كل آلة موسيقية بإمكانها أن تؤدي المقامات العربية بلا أي تشويه، وهذا يمثل عنصر إثراء للعزف وللتخوت الموسيقية العربية عموماً ويعد هذا انجازاً هاماً في تاريخ الممارسة الموسيقية العربية في تلك الفترة من خلال ما تمرّبه من تجاذبات ثقافية والتقاء ومواجهة مع الثقافات الموسيقية الدخيلة، إلّا أنّ هذا إثراء كانت له إنعكاسات على مكانة الآلات الموسيقية العربية وخاصة آلة العود، التي أصبحت في فترة لاحقة آلة غير محورية في المجموعة الموسيقية تقتصر وظيفتها على أداء بعض المداخلات الآلية أو التماسيم في صلب آلات موسيقية تطفئ عليها عناصر الأداء الجماعي الحديث.

فبالعودة إلى ما يطلق عليه استعراب الآلات الموسيقية الغربية، فإنّ عكس هذا الطرح موجود وهو يندرج ضمن المحاولات التي تهتم بتغريب الآلات الموسيقية العربية بهدف توسيع المجال التعبيري وتطويرها وتدعيم وظيفتها ومكانتها في المساحة التعبيرية العربية، حتى تصبح مؤهلة لأداء الأعمال الموسيقية الغربية، فإنّ الخوض في إطار ما يسمى بالتأليف الأوركستراي للآلات العربية هو مفهوم حديث مقارنة باستعمالها التقليديّة، فهذه المحاولات في التأليف الغربي تصبّ مباشرة في تزويد المناهج التعليمية للآلات الشرقية بالتقنيات الغربية التي لم تكن مطروحة سابقاً، لكن بقيت هذه المسألة مهمّشة في البداية حتى أخذ هذا التيار صبغة جدية من خلال اتساع محاولات الموسيقيين العرب في العقود الأخيرة وذلك انطلاقاً من النصف الثاني من القرن العشرين إلى حدود هذه الفترة الحديثة، حيث شملت هذه التجارب إدراج آلات مثل الناي والعود والقانون داخل تركيبات موسيقية مغايرة تماماً للتخت التقليدي من حيث العدد والهيكل العام والبناء الصوتي، ولعلّ أهمها كان في إطار الأوركسترا السمفونية والتركيبات الموسيقية الحديثة المرتبطة بأنماط أخرى مغايرة للنمط الكلاسيكي الغربي.



تعطي المدلول الحقيقي للكلمة من ناحية المعنى أو الموضوع الخاص بالأداء، بل هي محاولات لتبسيط المصطلح وجعله أقرب ما يمكن للمفهوم الأصلي في اللغة الأصلية. وهذا يعود إلى أن جل المصطلحات المعتمدة في التدريس أو الممارسة التطبيقية هي من أصول غربية وذلك نتيجة تبني كامل للنظام الموسيقي الغربي، بالإضافة إلى أن العديد من الأطراف اعتبرت أن هذه المصطلحات لا تتطابق مع مستلزمات الموسيقيين والدارسين وهي «مصطلحات ذات أصول أدبية تخلو من الجرس الموسيقي»⁴⁵.

وهذا يمكن له أن يمثل نتيجة لأعمال الباحثين والموسيقيين العرب الذين استعانوا بتحقيق وشرح العديد من الدراسات النظرية العربية القديمة التي تحتوي على عذّة مصطلحات موسيقية أدبية صعبة الفهم وربما قليلة التداول في وقتنا الحاضر دون المحاولة لتبسيطها أو للبحث عن مرادفات لغوية معاصرة، يمكن لها أن تتقارب في المعنى والمدلول الموسيقي وجعلها في متناول الدارس والمتعلم. كما أن العديد من المصطلحات القديمة التي اعتمدها الفلاسفة والمنظرون العرب تعود بالأصل إلى أصول فارسية وتركية وتنتمي إلى عصر التراث الشفوي⁴⁶، لذا فإن اعتماد النموذج

قواعد ونظم ونظريات الموسيقى العربية، مما جعل اللغة الموسيقية تواجه تيارين متداخلين، «تيار نظري وآخر عملي»⁴⁷.

إن هذا الإشكال يعود إلى تبني قواعد ونظريات تختلف عما هو معتمد في الموسيقى العربية، فإن عدم توحيد ووضع مصطلحات خاصة بالممارسة الموسيقية العربية وتحديد مواضع استعمالها سوف يضع الجانب التطبيقي تحت التأثير الغربي المباشر، الذي يعتمد على الممارسة المنظمة والمتقنة. كما أن هذا الإشكال يعود إلى ثراء المخزون الموسيقي العربي وإشكالية ضبطه وبالتالي لا يمكن الحديث عن موسيقى عربية تجتمع فيها جميع الأقطار العربية لأن هذا المصطلح أيضاً يمثل مفهوماً شاملاً، وإذا اقترن الأمر بتوظيف المصطلحات الغربية في الموسيقى العربية يصبح الإشكال أعمق، كما أن النظريات الموسيقية العربية «لم تجد بعد مصطلحات موحدة لاختلاف عناصرها وأقسامها وتقنياتها»⁴⁸، لذا فإن أغلب المدرسين في المعاهد الموسيقية في الأقطار العربية يعتمدون بصفة عكسية على المصطلحات الغربية، كما أن محاولات الترجمة التي وردت في عذّة معاجم عربية وكتب النظريات الموسيقية نجدها تحتوي على ترجمة لمصطلحات موسيقية غربية لا

النغمية العربية) والمتمثل في السلالم الغربية التونالية، التي وضعت كي تكون ذات وظيفة هارمونية، لذا فإن النتيجة تكمن في وجود نظام موسيقي عربي يعتمد على اللحن والمصاحبة التوافقية، حيث أصبح هذا النظام ضروري خاصة في الأنماط الآلية التي تكون مقتبسة من القوالب الغربية، ذلك وأن وظيفة الآلة في المدونة الموسيقية العربية أصبحت تتجاوز حدود الجملة الموسيقية البسيطة من حيث التركيب والتي تعتمد أساساً على التطريب إلى اعتماد نظام لحن هارموني تحكمه القواعد النظرية الغربية في تقابل الأصوات، ليشكل النظام الهارموني العنصر الأساسي المصاحب للنظام المقامي ويقول محمود قطاط في هذا الصدد: «وإن انتقال موسيقانا العربية من موسيقى الطرب والإيقاع والتقاسيم المنفردة إلى الموسيقى السمفونية بأصواتها الهارمونية والبوليفونية أو الكنتربوانتية، لا شك سيبقى لصيقاً بتراث الأمة ذاتها بعد استلهاهم واستنجاد ذلك التراث القومي. لتنتلق موسيقانا عالمية بأصالتها العربية»⁴⁹، وفي تأكيد لهذا فإن الجانب التعبيري التقني أصبح العنصر الطاغى على الخطاب الموسيقي العربي، ممّا أدى إلى نقص استعمال الآلة في القوالب التقليدية ذات الطابع اللحن من خلال سيطرة التفكير الهارموني⁵⁰، وقد نلتمس ذلك خاصة في مجمل المؤلفات التي توظف فيها آلة العود، والتي تتبنى عناصر التأليف الغربي كمحاولة لإخضاع الآلة إلى أساليب أداء مغايرة لأساليب الأداء التقليدية في صلب مجموعات موسيقية كبيرة التركيبية⁵¹.

2) تموقع موسيقات العالم العربي بين الثقافتين:

إن المتأمل في المشهد العام للموسيقى العربية خلال فترة القرن العشرين، يلاحظ تجاذبات عدّة جرّاء بعض المسائل التي تعيق المسيرة نحو العالمية والتطور، وذلك عند مقارنتها بالتحوّلات التي مرّت بها الموسيقى الأوروبية. ولعل أهم العراقيل تتمثل في الركود الذي شمل مختلف الآلات الموسيقية والمتمثلة أساساً في آلات التخت الموسيقي العربي، والتي لم تطرأ عليها أية تغييرات إما من الناحية الأورغولوجية أو من ناحية تطوير التأليف الموسيقي لكل آلة (المدونة

الغربي كمرجع في اقتباس المصطلحات الموسيقية لا يمثل إشكالا، لكن ما يجب القيام به هو العمل على وضع مصطلحات عربية تتماثل وتتشابه مع ما هو موظف لدى الغرب مع ضرورة اقترانها بالممارسة الموسيقية والإطار التطبيقي الحديث.

آلة العود في سياق تطوّر الأداء الموسيقي للتخت العربي:

عند الحديث عن تطوّر وسائل الأداء الموسيقي العربي، لا بد من الإشارة إلى مناهج التأليف التي سادت في فترة أوائل العشرينات، والتي من أهمها إدخال الهرمنة في المؤلفات الموسيقية، وإن هذا التطوّر يمثل نتيجة لتبني العناصر الموسيقية الدخيلة لتصبح لاحقاً عناصر مستحدثة يصعب تحديدها، ولعل أهمها يكمن في إدراج الآلات الغربية لتزاحم آلات التخت وفي مقدّمها العود محور التخت العربي، وذلك بهدف توسيع اللافاق التعبيرية. حتى أن آراء الفئة الموسيقية المستحدثة تعتبر أن المادّة الموسيقية العربية التي لا تخضع إلى معايير غربية تكون منطوية في فكر موسيقي متخلف مناف لما هو سائد في الممارسة الموسيقية المعاصرة، حيث يرى محمد عبد الوهاب في هذا السياق أن: «الموسيقى العربية لا تستطيع لوحدها تغذية روح المستمع وجلب انتباهه، فالموسيقى العربية التي وضع أسسها محمد عثمان وعبد الحامولي بعيدة عن عناصر الفكر والتأمل، فالغناء يمثل سوى عنصر مكمل للاحتفالات. الموسيقى العربية تتجاهل الهرمنة والتنوع الذي توفّره الأوركسترا، ولتطويرها يجب إدماج عناصر الموسيقى الغربية»⁴⁷. إلا أن التعامل مع الهارموني كوسيلة لتطوير اللغة الموسيقية العربية دون التعمّق فيها وأخذ ما يمكن له أن يتماشى مع الخصوصيات النغمية العربية، يمكن له أن يمس من خصوصيات الخطاب الموسيقي ويساهم في تغيير طرق أداء الآلة ووظيفتها، وعلى هذا الرأي فإن هذا الطرح يمثل «مغالطة علمية وذلك في عدم التعمّق الكافي في التعرّف العلمي والتطبيقي لكل أعماق النظرية الهارمونية الأوروبية ولقومات النظرية الموسيقية العربية»⁴⁸. ليصبح الخطاب الموسيقي المعاصر يتطابق مع مفهوم الموسيقى العالمية الخاضعة بالأساس إلى نظام مستقل (لا يتطابق مع المقومات

الموسيقى العربية لا يخلو من عناصر التواصل والالتقاء مع الموسيقى الغربية حيث أنها تلتقي وتشتبك في العديد من العناصر الموسيقية المتواجدة في الثقافة الموسيقية الغربية، لكن في فترة لاحقة أصبح الخطاب الموسيقي العربي أمام تحدي ومواجهة مباشرة مع الغرب من خلال المحاولة لإيجاد التوازن مع هذا التيار، حيث يقول فتحي الخميسي في هذا الإطار:

« إن هذه المهمة الصعبة التي كشفت وتكشف باستمرار الضعف الموسيقي، والضعف يظهر جلياً وقت الصدام وأثناء تلك المواجهة الفنية المعقدة العناصر ينكشف باستمرار ذلك التراجع العلمي الكبير الذي سار على امتداد القرون 16 و 17 و 18 و 19 و 20 وما زال في تفاقم بموسيقى الشرق والغرب خاصة»⁵⁴.

وتأكيداً على هذه الشهادة فإن التراجع لا يزال متفاقماً جزاء الحملة الاستعمارية الحديثة والتي تعتمد على وسائل الغزو الثقافي من خلال فرض أساليب ومناهج غربية في التعامل مع التراث وذلك حسب ما تفرضه التحولات الثقافية المهيمنة.

فلقد واجهت الممارسة الفنية العربية عموماً من مسرح وسينما وأدب وغيرها تأثيرات غربية كانت فيها مراعاة لقواعد التبادل الثقافي وتكريس لمبدأ التوازن، إلا أن الموسيقى العربية على وجه الخصوص واجهت هذه التأثيرات دون مراعاة موازين التبادل الثقافي، حيث طغت على الخطاب الموسيقي العربي المعاصر عنة عناصر دخيلة منها ما هو ساهم بصفة إيجابية ومنها ما هو يفرض إعادة النظر في اعتماده، غير أن الانبهار بالموسيقى الغربية جعل التكوين الموسيقي في الأقطار العربية يعتمد على التنظير الغربي، ويتجلى هذا في النموذج الذي اعتمدته مصر من خلال تأسيس مدرستين للتعليم الموسيقي تعتمد كل واحدة منها على منهج تعليمي مغاير، حيث نجد أن معهد الموسيقى العربية يقدم دروساً نظرية وتطبيقية أساسها الموسيقى العربية، بينما يعتمد معهد الموسيقى (الكونسرفتوار) على نظام تعليمي غربي وفقاً لمناهج التعليم الأوروبية وذلك بالنسبة للدروس النظرية والتطبيقية مع إدراج عدد هام من الآلات غربية، وانطلاقاً من هذه التجربة تبلور هذا المشروع خاصة

(الموسيقية)، وهذا ما يتنافى مع بعض الآراء والمواقف التي ترى أن آلات الموسيقى العربية لا تستوجب تدويناً موسيقياً خاصة بها، وذلك نظراً لارتباطها بتراث موسيقي شفوي يتسم بالخصوصية النغمية المقامية، بالإضافة إلى أن التقاليد الموسيقية العربية لم تسجل عناية بالمناهج التعليمية الخاصة بالآلات رغم تعدد التجارب في هذا الإطار وخاصة بما يتعلق بالآلة العود⁵²، وهذا يعود إلى أن وظيفة الآلة الموسيقية تقتصر على التلحين في الأنماط الغنائية التقليدية أو في المصاحبة الغنائية عند الأداء، أو في مدخلات فردية في صلب مؤلفة موسيقية إن إقتضى الأمر.

ومن جهة أخرى فإن أسباب هذا الركود يعود إلى عدم تطور النظم التعليمية الخاصة بتدريس الموسيقى العربية واعتماد الطريقة الشفاهية في فترة طويلة من الزمن، وعليه فإن التنظير الموسيقي بقي محفوظاً في المصادر النظرية العربية القديمة دون أية محاولة لتطبيقه أو اعتماده ما عدا بعض الأبحاث والدراسات الأكاديمية التي تقتصر على التحليل والشرح والتحقيق دون البحث على تطبيق نتائج هذه الأبحاث. إن ما يجعل الموسيقى العربية في حالة من التبعية يرجع بالأساس حين وضعها في مواجهة مباشرة مع الموسيقى الغربية، ويعود الأصل في هذا إلى العوامل السياسية والمتمثلة في الحركات الاستعمارية التي توالفت في العصور الماضية، مع انتشار الآلات الموسيقية الغربية وبالتالي انتشار تركيبة موسيقية مماثلة لتركيبية الأوركسترا السمفوني الغربي الذي يعتمد على التوزيع الأوركستراي ومبدأ التتابع بين الخطوط اللحنية واعتماد البعد الموسيقي الثالث والمتمثل في الهارموني، الشيء الذي جعل الخطاب الموسيقي العربي الحديث في إطار ابداعي ثنائي يجمع بين العقليتين التقاليد الموسيقية العربية والمناهج الموسيقية الغربية في التأليف والأداء⁵³.

فعند الحديث عن الموسيقى الغربية لابد من الإشارة إلى أنها تمثل مجموعة من القواعد والعلوم تتسم بالدقة والصرامة، مقارنة بالموسيقى العربية عموماً التي يطرأ عليها دائماً الطابع الارتجالي والتطريبي، حيث أنها تحوّل للموسيقى اعتماداً هامش تعبير في عمله. إن تاريخ

المعاصر تجمع بين العقلية الابداعية العربية والغربية والذي تبلور بحكم الاتصال المستمر بالموسيقى الأوروبية، الأمر الذي أحدث تداخلاً بين الثقافتين الموسيقيتين وهو تداخل لا يمكن تجنبه على الرغم من تفاوت درجات عمقه في البلاد العربية وهذا بحكم اختلاف تموقعها الجغرافي بالنسبة إلى البلاد الأوروبية⁵⁶.

واقع الخطاب الموسيقي العربي وتحديات الثقافة الحديثة

إن وظيفة الموسيقى في إطارها الاجتماعي تتمثل أولاً في التعبير عن المجتمع في تعاقبه التاريخي، باعتبارها أداة لا يتحدد تعريفها من زاوية الأصوات فقط بل هي أشمل من ذلك، فهي جزء لا يتجزأ من المجتمع تحدد الهويات والأذواق الموسيقية كما تمثل (الموسيقى) خطاباً من الخطابات الاجتماعية التي تنقل لنا معتقدات وقيم وأعراف مجتمع ما⁵⁷، ذلك مع مراعاتها لمختلف التحوّلات الناجمة عن الاتصال والتبادل الثقافي الذي ينجر عليه تلاقح مباشر على مستويات مختلفة في الممارسات الموسيقية، وبالتالي تحوّل على مستوى خصوصيات الثقافة الموسيقية المحلية⁵⁸، فبالنظر إلى المفهوم الشامل للموسيقى العربية يطرح التساؤل عن تموقع الخطاب الموسيقي العربي في الفترة المعاصرة في خضم التحوّلات الشاملة، وذلك انطلاقاً من قيمته ومكانته على الصعيد العالمي إذا اعتبرنا أنّ الخطاب الموسيقي العربي يمثل مرآة الثقافة العربية. لذا فإنّ الحديث عن الأفاق المستقبلية لهذه الممارسة الإبداعية يقتضي منّا أولاً تشخيصاً للواقع الموسيقي العربي وذلك بالنظر إلى العناصر الموسيقية المتمثلة أساساً في خصوصيات اللهجة والهوية والتي تعكس الذائقة الفنية المعاصرة، ومقارنتها مع ما سبق من هذه الخصوصيات الموسيقية وربطها بالتحديات المعاصرة التي تتمحور حول العلاقة بين عنصر الأصالة وبالتالي الهوية واللهجة من جهة، ومن جهة أخرى عنصر الحداثة ومقتضياتها المرتبطة في هذا الإطار بالمنظومة

خلال المنتصف الثاني من القرن العشرين حيث أصبح عدد الدارسين في معهد الموسيقى في زيادة مقارنة بمعهد الموسيقى العربية وهو نتيجة لتأثر المجتمعات العربية بالتيارات الغربية وجعلها تنصهر في فكر يجمع بين العقلية العربية والغربية.

ولعلّ هذا يؤكد ما دعا إليه المؤلف الموسيقي اللبناني توفيق السكر في حدود سنة 1954 الذي تحصل على تكوين موسيقي وفقاً للمناهج الغربية من خلال حثّه على ضرورة اتباع المنهج الغربي في التكوين الموسيقي في الأقطار العربية وفقاً لأربعة نقاط أساسية والتي تتلخص في ضرورة اتباع منهج متمثل في :

«حث المؤلفين على اعتماد القواعد الغربية الخاصة بالهرمنة في التأليف الموسيقي العربي إلى جانب الحث على اعتماد القوالب الآلية الغربية مثل المتتالية والسونات وغيرها من المؤلفات بالإضافة إلى اعتماد الآلات الشرقية وفقاً لقواعد وتقنيات الأداء الغربي، أما بالنسبة إلى العازفين يؤكد منهج السكر على ضرورة اكتساب تقنية مماثلة لتقنيات الأداء الغربي، كما يوجه هذا المنهج الدعوة إلى المنظرين لتبني فكرة تقنين النظريات الموسيقية العربية ووضعها ضمن مقاييس ثابتة غير خاضعة للتغيير، أما ما توجه به السكر إلى الأنظمة العربية هو ضرورة تقوية المسالك التعليمية في المعاهد الموسيقية وجعلها تعتمد على ثنائية التكوين بين ما هو غربي وشرقي إضافة إلى تأكيد العناية بصناعة آلة بيانو عربية»⁵⁹.

فهذا إذن يمثل خير دليل على الانبهار الذي ساد المجتمعات العربية في فترة النصف الأول من القرن الماضي والذي دعاها إلى تبني ثقافة موسيقية غربية ودمجها كلياً مع الممارسة الموسيقية الغربية (حيث أنّ هذا جعل المناهج التعليمية الخاصة بالآلات الموسيقية العربية تعتمد بالأساس على منهج غربي فنجده يعتمد المقام الكبير والصغير والقوالب الآلية التي تندرج ضمن مؤلفات خاصة بالتدريس) إلى جانب فرض تدريس الترتيم الموسيقي الغربي والنظريات الموسيقية الغربية في جميع المستويات وهذا ما أسس ثنائية في الخطاب الموسيقي العربي

الأشكال التعبيرية الموسيقية، وفي بعد آخر فإنّ للتطور الاجتماعي مساهمة في تنظيم الممارسة الموسيقية من خلال إقامة مؤسسات خاصة بالتعليم الموسيقي وفي تكوين منهج إبداعي واضح الأهداف، وعليه فإنّ هذا التنظيم العملي ساهم في خلق حركية في الإنتاج الموسيقي وبالتالي التشجيع على الإبداع في مختلف الأنماط التعبيرية، لذا فعند وضع الموسيقى أمام الواقع والتحديات يكون هذا الفن بمثابة معيار لقياس مظاهر التطور الحضاري للشعوب.

وبصفة أشمل فإنّ الوضع الموسيقي الحالي في الأقطار العربية يطرح العديد من الإشكاليات حيث يؤكد محمود قطاط في هذا السياق:

« إنّ المسألة لا تختلف من حيث المبدأ، إذ يبدو القطاع الموسيقي أشبه بلوحة عريضة تُرصد من خلال مكوناتها وضعا حضارياً. يوضح بما لا يقبل الشك مواطن إخلال وظواهر سلبية تُشير إلى أنّ النهوض بالموسيقى يستلزم جهوداً طويلة ومضنية للوصول إلى تحقيق حد أدنى من المتطلبات»⁶¹.

وهذا ما يحيلنا إلى التفكير في المكانة الحالية للموسيقى في المجتمعات العربية في سياق تحولات الحياة العصرية، وذلك من خلال تحرر العملية الإبداعية من الأطر التقليدية والانسلاخ من الممارسة البدائية، وهي إشارة أيضاً إلى تطور وظيفة جل العناصر المتصلة بالموسيقى داخل المنظومة الاجتماعية العربية الحديثة⁶²، لكنّ يبقى الإشكال حسب التحولات العميقة التي تشهدها المجتمعات العربية في إمكانية سيطرة الظواهر الموسيقية الدخيلة والتي تظهر غالباً بصفة عشوائية على حساب الممارسة التقليدية التي تمثل قيمة حقيقية ثابتة، مع اعتماد الظواهر الحديثة لتحقيق التوازن في الخطاب الإبداعي بين الأصيل والحديث.

إنّ ما شهدته الموسيقى العربية في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين من تحولات في المشهد العام يمثل السبب للوضع الموسيقي الحالي في الأقطار العربية، حيث أنّ هذا التحول أعطى لمحة عما يمكن تسميته بالتشبع في إدماج المكونات الفنية الدخيلة دون

الاجتماعية والفكرية، كما ترجع بالنظر إلى عوامل أخرى تعلقت بدرجة أولى بالأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي تساهم جميعها في التأثير المباشر على المجال الثقافي، « فجميع الانقلابات السياسية والاجتماعية جلبت للحياة الموسيقية العربية تغييراً عميقاً... وهكذا نرى أن الاتصال بالثقافة الغربية أثر إلى حد بعيد في مؤلفي الموسيقى والمحنين العرب وخاصة منهم الشباب والمؤلفات الحديثة تشهد بذلك»⁵⁹.

لكن الملاحظ هنا أنّ الموسيقى العربية في علاقتها بالمتلقي تكونت لها أزمة ذوقية، والتي من خلالها أصبح الذوق الموسيقي يعتمد على ازدواجية ذوقية تجمع بين التيار الحدائي والتيار التقليدي المحافظ على مقومات اللغة الفنية الأصيلة، لذا فإنّ المبدع الموسيقي المعاصر في الأقطار العربية انساق وراء تبني النموذج الغربي في أغلب خصوصياته ومقوماته وأشكاله والذي يعتبره وسيلة للارتقاء بمستوى التأليف من خلال تطوير أساليب ووسائل الأداء وترجمتها حسب المعايير الجمالية المرتبطة بالاستهلاك السمعي، وبالتالي يكون المشروع الموسيقي يركز على تنمية المعارف الموسيقية بمختلف جوانبها النظرية والعلمية والتطبيقية وبالتالي تكون النتيجة تغير نظرة المجتمعات العربية إلى الموسيقى⁶⁰.

1) قراءة في واقع وأفاق الخطاب

الموسيقى العربي:

إنّ الموسيقى كنشاط اجتماعي تمثل عنصراً أساسياً في الوسط الحضاري للإنسان، وهي عنصر حيوي يتواصل معه الإنسان مباشرة انطلاقاً من انتمائه لبيئة ثقافية معينة، حيث أنّها تكون حاضرة في مختلف مجالات الحياة وهي مرآة تعكس خصوصيات المجموعة الإثنية، ويمثل كل إهمال لهذه العناصر الخاصة بالمجموعة تعثراً في مسيرة التنمية، وتظهر حينئذ حالة من التخلف الحضاري.

إذ أنّ كل تطور في مجال الاقتصاد أو التكنولوجيا يؤثر بصفة مباشرة على المجال الثقافي وبالتالي على المادة الموسيقية، ويتشكل من خلاله ثراء هاماً في

وهذا بالاعتماد على بعض الكتابات والبحوث العلمية المختصة في مجال الموسيقى والتي كانت تقدم قراءات عامة وتختلف للوضع الموسيقي في الأقطار العربية من خلال رصد لمختلف التيارات والمواقف التي تحوم حول ماهية الخطاب الموسيقي العربي في ظل هذه الوقائع والتحديات المعاصرة، فتعددت فيها القراءات من منظور مختلف، فنجد من اعتمد في دراساته إلى تقسيم التيارات والمناهج الفنية حسب المنظور الايديولوجي والثقافي أو في اعتماد تقسيم حسب المدارس الفنية، كما نجد دراسات مماثلة اعتمدت على تقديم قراءة للمشهد الموسيقي انطلاقاً من أعمال موسيقية عربية تحوصل فترة ما تعرف بالنهضة الموسيقية العربية وصولاً إلى الفترة الحديثة.

إن ما يمكن رصده من مواقف وتيارات فنية يمكن حوصلتها فيما يلي انطلاقاً من بعض الدراسات العلمية التي كانت منطلقات لعدة فرضيات وإشكاليات.

-تيار موسيقي عربي يجمع مختلف الخصوصيات الموسيقية التقليدية والذي تنبثق منه كذلك أعمال فنية تقليدية حديثة وهي مؤلفات موسيقية جديدة تنصهر كلياً داخل إطار الموسيقى الموروثة من الناحية الفنية البحتة إلى درجة أنه يصير من الصعب تفرقتها أو في أن تكون مؤلفات موسيقية جديدة يمكن أن يبرز فيها مزج لعناصر موسيقية مألوفة تميز عادة أنماط موروثة مختلفة⁶⁵.

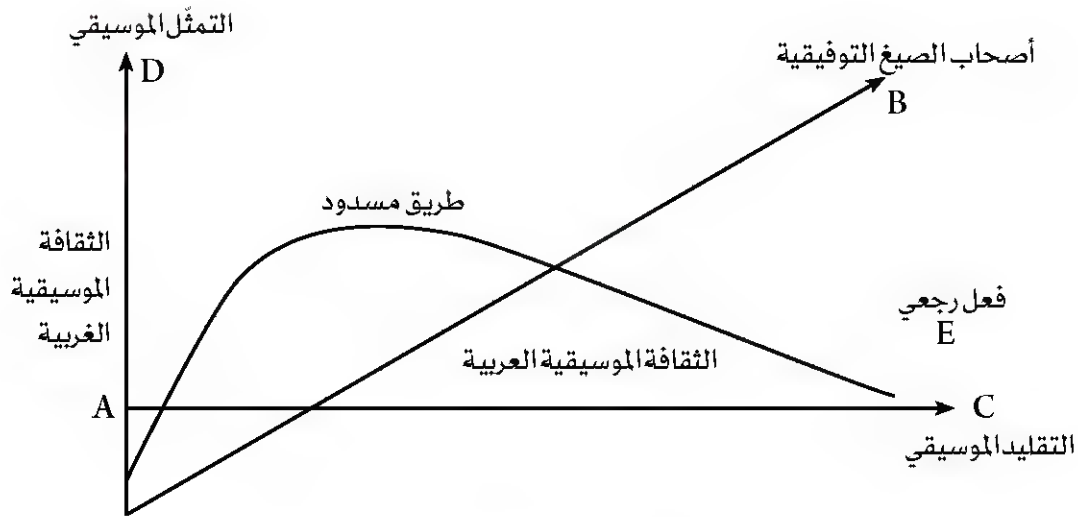
-تيار موسيقي يجمع مختلف العناصر التي تعنى بالثقافة الموسيقية الغربية والتي تنبثق منها أعمال لمؤلفين عرب تكون الغاية منها تأسيس خطاب موسيقي عربي معاصر يعتمد بالأساس على النموذج الغربي وغالباً ما يكون هذا التيار له قراءة للتراث في وجهتين: الأولى كمادة تمثل المرجع الأساسي في الإنتاج الموسيقي أو في قراءة أخرى تعتبر المادة التراثية جامدة لا سبيل إليها في الوقت الحاضر، وفي هذا التيار يمكن فصل واستخراج فئة أخرى تعتمد مبدأ التوافق بين الموسيقى التقليدية والثقافة الموسيقية الغربية وتكون لها محاولة في خلق لغة موسيقية مزدوجة⁶⁶.

مراعاة الخصوصيات التراثية للموسيقى العربية أو في محاولة لخلق موسيقى تراثية⁶³، وذلك في غياب التوازن بين متطلبات الإبداع والمحافظة على التراث.

لكن وكما بينا سابقاً بأن الحداثة في الموسيقى العربية لا تمثل تجديداً في سياق داخلي موسيقي بحت، بل نجد أيضاً تحولات في سياق خارجي شمل المؤسسات التي لها علاقة مباشرة بالقطاع الموسيقي من قنوات توزيع وإنتاج وشركات دعم ونشر وإشهار وتسويق، حيث أن هذه المؤسسات التنظيمية الخاصة بالقطاع الموسيقي أصبحت تتحكم بصفة مباشرة في اختيار الأنماط الموسيقية المطلوبة، وربما في خلق أنماط أخرى جديدة تتماشى مع متطلبات المتقبل باعتقاد المادة الموسيقية لأغراض لا تقترن بالضرورة مع الأهداف موسيقية أو اجتماعية، بل تكون لها وظيفة اقتصادية تجارية غرضها إرساء نمط تقبلي حديث يطغى على المحيط السمعي البصري دون مراعاة مقاييس الإبداع الفني والخصوصيات الموسيقية التراثية والمحافظة على الإرث الفني في ظل التيار الحداثي، كل هذا التنظيم العملي المعاصر للقطاع الموسيقي يأتي جزاء ربط النشاط الفني بالنشاط الاقتصادي، بالإضافة إلى أن العامل التكنولوجي أصبح يمثل العنصر الأساسي في مختلف الممارسات داخل المجتمع، كما لا يمكن التغافل عن مساهمة المناهج العلمية في تطوير المشهد الموسيقي العربي عموماً والذي تبعته العديد من الإنجازات والاختراعات التي تصب لصالح المجال الموسيقي، وذلك إلى حد أنه يصعب القيام بعمل موسيقي دون اللجوء إلى العنصر التكنولوجي، إلا أن الجانب التكنولوجي (الاصطناعي) يمثل سوى وسيلة لإخراج العمل في صبغته النهائية. كما أن للعنصر التقني إسهاماً كبيراً في ظهور اختصاصات علمية موازية تعنى بالبحث في العناصر المرتبطة بالممارسة الموسيقية⁶⁴.

التوجهات الثقافية الموسيقية العربية الحديثة:

إن قراءتنا لواقع وافاق المشهد الموسيقي العربي عموماً تأتي كحوصلة لواقع الإنتاج الموسيقي في مرحلة أولى واستشراف لافاق هذه الممارسة في مرحلة ثانية،



رسم بياني 1: التوجهات الموسيقية

(A-E): هو اتجاه يتبنى الثقافة المقابلة باحتشام، دون اقتناع.

(A-C): هو اتجاه يعتمد على التراث كمادة ثابتة جامدة غير قابلة للتحوّل إذ يمثل اتجاه التعصّب.

إلا أنّ ما تقدّم به سمير بشّة في هذا الرسم البياني يثير جملة من التساؤلات والنقاشات خاصة فيما يتعلّق بالاتجاه (A-E)، فمن خلاله يحاول الكاتب التأكيد على الصيغة التوافقية للعمل الموسيقي، والتي يدرجها ضمن التعددية الثقافية في إطار الاحترام المتبادل، غير أنّ هذا الاعتقاد لا يمكن أن يكون صائباً نظراً لأنّ العمل الموسيقي يأتي بصفة عفوية دون الاستناد على أي نموذج مسبق الاعتماد، وبالتالي فإنّ العمل الموسيقي هو عملية تجميع لعدّة عناصر موسيقية تقنية تعكس الفترة الزمنية والإطار الذي أنجز فيه العمل وذلك بطريقة تلقائية دون أي التزام بتبني الآخر والاعتراف به قصد تحديد التوافق، ثم إنّ تطوير الخطاب الموسيقي لا يخضع فقط للمرجعيات الغربية بل يكون التجديد من الداخل عن طريق تطوير التناول المقامي وكيفية إخراجها.

وفي قراءة أخرى للتوجهات الموسيقية الحديثة نجد ما اعتمدته محمود قطاط في كتابه دراسات في الموسيقى العربية من خلال تقديمه لمختلف التوجهات باعتماد

-تيار موسيقي يتصف بالفعل الرجعي أي أن وجوده يكون بطريقة يتغيّب فيها المنهج أي أنها غير قادرة على الحفاظ على الأصل والاندماج مع الثقافة المقابلة وبذلك يقابلها الصدام الثقافي الذي يعود أساسه إلى غياب القدرة على التفاعل وفهم الآخر وبذلك استيعاب خاطئ للثقافة الدخيلة.

وتأكيداً على ما أوردناه نقدّم جملة من القراءات التي تعنى بمعالجة مسألة التوجهات الموسيقية والتي وردت في صيغ مختلفة حسب المرجعيات التي يحملها المحلّلون، وفي هذا السياق يقدم لنا سمير بشّة في هذا السياق رسماً بيانياً يمثل محاولة لحوصلة وجمع هذه التيارات في أربعة اتجاهات أساسية عن طريق إمكانية اندماج بعض التيارات فيما بينها لخلق توجّه موسيقي آخر. (انظر الرسم البياني 1)

رسم بياني 1: التوجهات الموسيقية⁶⁷ (A-D):

- هو اتجاه يتبنى الأعمال الموسيقية الغربية بصفة كلية؛ ويسعى إلى فهمها والتعامل معها قصد الاعتراف به.

(A-B): اتجاه يعتمد مبدأ الوفاق بين المادة التراثية والأعمال المستحدثة وبذلك تفعيل التعددية الثقافية.

بعض الألحان الأخرى التي تعتمد الصبغة التجريبية في التأليف من خلال إعادة صياغة بعض الآلات الموسيقية مثل البيانو الذي يعتمد بالأساس على درجات ثابتة وهي كمحاولة لأداء الأبعاد النغمية العربية باعتماد النسب الرياضية في قسمة الأبعاد اللحنية.

في الإطار نفسه يتحدث «جون دورينغ» Jean DURING، عن مسألة التوجّهات الموسيقية كونها عنصر مرتبط أساساً بالذائقة الموسيقية التي تتأثر مباشرة بعامل الحداثة، حيث نجد في هذا الشرح مقارنة بين مسألة الحداثة في الموسيقى الغربية والحداثة في موسيقى العالم الإسلامي، ليستخرج من هذه المقارنة المراحل الأساسية في التوجّه الموسيقي التقليدي والتوجّه الموسيقي الحداثي من خلال هذين المسلكين⁷³:

- المسلك التقليدي :

استقرار التقاليد ← إعادة انتاج النماذج ← مستوى تقليدي

- المسلك الحداثي :

الفكر التقدمي ← خلق نماذج جديدة ← مستوى فني

إنّ ما يؤكده الباحث في هذين المسلكين هو غياب الصيغة التوفيقية في العمل الموسيقي، إذ يقتصر على تقديم المسلك التقليدي في صيغة جامدة غير قابلة للتجديد أو الانصهار في بعض العناصر المستحدثة، وفي المقابل كذلك يقدّم المسلك الحداثي على أنّه عمل مجرد من كل عناصره المرجعية وبالتالي الانسلاخ من العناصر ذات النفس التراثي. إلّا أنّ ذلك يتنافى مع واقع العملية الإبداعية، إذ يمكن للعمل أن يندرج ضمن إنتاجات تتركز على طرق جديدة في توظيف العناصر الفنية المجسّمة للتراث مع وجود لعناصر فنية أخرى مميّزة لمدارس أجنبية، مع ضرورة أن لا تتضارب مع العناصر ذات الخصوصية المرجعية⁷⁴.

إنّ مختلف هذه التيارات والتصنيفات تُفرز عدّة تفرّعات في الهويات واللهجات الموسيقية، وبالتالي تصبح مسألة تحديد الهوية الموسيقية لأي عمل

معيّار المدارس الموسيقية العربية وعلاقتها بالصبغة الإحداثية وذلك في أربعة اتجاهات وهي:

- الموسيقى المحافظة: والتي تحترم جميع الخصوصيات التقليدية الموروثة بالاعتماد على التقاليد الأصيلة قصد إحيائها وإبرازها⁶⁸.

التجديد الإيجابي: والذي ينطلق بالأساس من المادة الموسيقية التراثية نحو ارساء خطاب موسيقي جديد وهو التوفيق في مساهمة نسق التطوّر مع مراعاة أصول اللغة الموسيقية التقليدية وبالإضافة إلى ضرورة التمتع بملكة الخلق والإبداع مع الإلمام بكل خصائص التراث والدراسة الكاملة بكل ما يتعلّق باللغة الموسيقية الأخرى ينوي اعتمادها لإثراء تراثه المحلي⁶⁹.

- التجديد المخضرم وسلبياته: وهو ما يعرف بالتمازج الموسيقي مع مختلف الأنماط الموسيقية الأخرى، وهو كلّ ما يمكن نعتة بنويان الذاتية الثقافية ونضوب موارد الخلق الأصيل⁷⁰.

- التجديد الواعي والمقصود: والذي يركز بالأساس على التجربة والبحث لتحقيق التجديد الإيجابي وهذا الاتجاه يعتمد على منهجين نظري علمي وعملي تطبيقي⁷¹.

نجد كذلك وفي نفس السياق الخاص بالحركة الحداثية في الموسيقى العربية أن منذر العياري تطرّق إلى هذه المسألة من خلال تقديمه لقراءة في واقع الموسيقى العربية من خلال 3 أقسام تمثّل هي أيضاً محاولة في استقراء واقع وافاق الممارسة الموسيقية بالاعتماد على معيار الأعمال الموسيقية⁷²:

الألحان التي تعتمد على رؤية إبداعية منبثقة من المدوّنة الوطنية الكلاسيكية والشعبية والتي ترمي إلى تدعيم التقنيات الخاصّة بالأداء الغنائي الالي وتطابقها مع الشعر واللغة الموسيقية العربية.

- التيار الثاني ذو نزعة تحديثة ويتمثّل في الأغاني التجارية المنفصلة تماماً عن كل الخصوصيات الموسيقية الشعبية.

ازدواجية تجمع بين عنصر الهوية المتصل باللهجة الموسيقية المتأصلة والانفتاح الثقافي.

فمن حيث الممارسة الموسيقية المعاصرة يمكن في حد ما للعناصر الأدائية أن تؤثر وبشكل مباشر على الهوية الموسيقية العربية من خلال إدراج عناصر تقنية دخيلة بصفة تجعلها تتفاعل بشكل سلمي، على أن الهوية الموسيقية تُعطي صفة الانتماء الثقافي والحضاري انطلاقاً من العناصر المحلية للخطاب الموسيقي وهي الإحساس أو الصفة التي يطلقها الموسيقي على نفسه،

«وهي الوعي الذاتي الذي من خلاله يريد أن يكون أو يؤسس لنفسه كياناً (فردياً أو جماعياً) تكون فيه الخصوصية الموسيقية مميزة له مع الآخرين، كما أن الهوية هي تخیلات فردية تجعل من الموسيقي يفكر ماذا يريد أن يكون وماذا يطمح أن يكون دون أن ينسى في الظاهر والباطن ماذا كان، وهي بذلك تطرح قضية الانتماء الثقافي من منطلق موسيقي»⁷⁸.

وانطلاقاً من الفعل الموسيقي وعلاقته بالهوية، فإن الهوية الثقافية تركز صفة التميز والمحلية :

« كما أنها تمثل وعياً للذات والمصير الواحد من موقع الحيز المادي والروحي الذي نشغله في البنية الاجتماعية وبفعل السمات والمصالح المشتركة التي تحدد توجهات الناس وأهدافهم لأنفسهم ولغيرهم وقد تدفعهم للعمل معاً في تثبيت وجودهم والمحافظة على منجزاتهم وتحسين وضعهم في التاريخ (...) الهوية هي وعي الإنسان وإحساسه بانتمائه إلى مجتمع أو أمة أو جماعة أو طبقة في إطار الانتماء الإنساني العام»⁷⁹.

إلا أنها تمثل مفهوماً ظرفياً متحولاً حسب الوضع الاجتماعي والسياسي وغيره من الجوانب المؤثرة، لذا فهي تجمع بين عنصرين وهما الثابت وهو الأصل والمرجع الذي يمكن له أن يكون التراث الجماعي ومختلف المكونات المحلية التي تميل إلى الثبات - التي تنساق في تغيير بطيء حسب الفهم والتأويل ولكنها تبقى أقل تأثراً بالمتغيرات - أما المتحول هو كل العناصر والجزئيات الفنية التي تتحول حسب الواقع الثقافي وعلاقته بالظرفية الزمانية⁸⁰، ومهما تشابهت اللغات

موسيقى عربي خاضعة إلى عدة مقاييس تقنية حسب الخصوصيات التراثية والمستحدثة الواردة في الأثر.

2 الهوية الثقافية واللهجة الموسيقية:

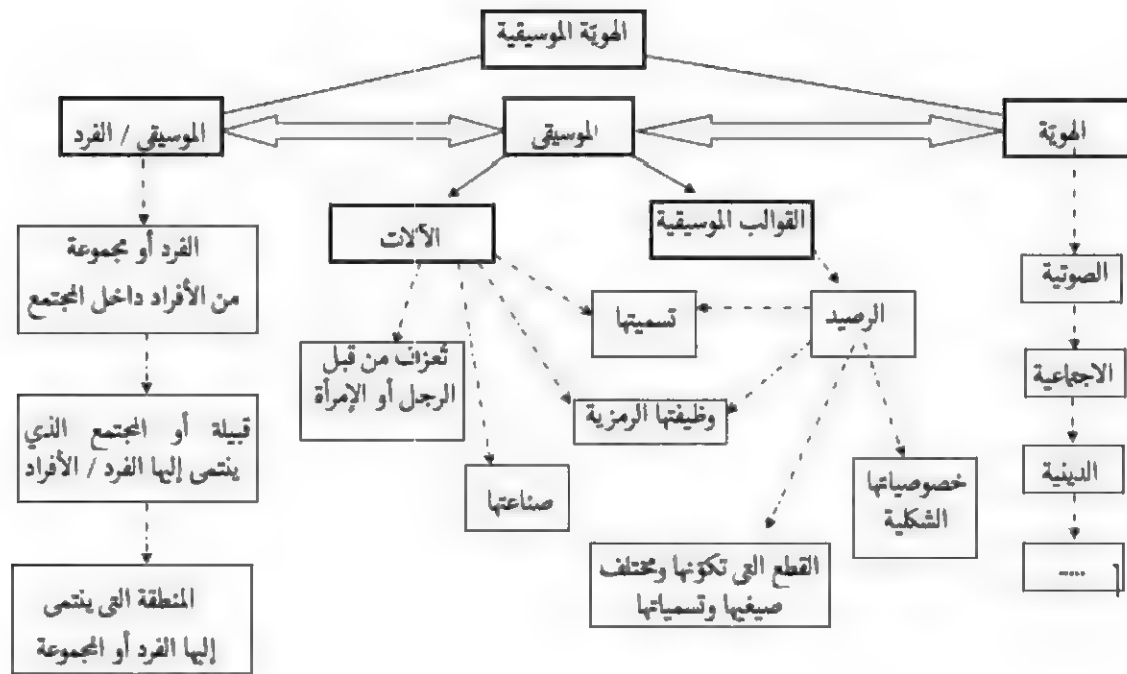
من خلال تحولات المشهد الموسيقي العربي المعاصر

في إطار ما قمنا بتقديمه في بداية هذا المبحث من جرد عام للوضع الموسيقي العربي أمام التحولات الثقافية والاجتماعية والسياسية التي تضع الخطاب الموسيقي العربي في مواجهة مستمرة عبر مختلف الفترات التاريخية، فإن هذه التحولات شملت عدة عناصر موسيقية تقنية بحثة لذا فإنه من الضروري كذلك التعرض إلى مسألة الهوية الموسيقية المساهمة في تحديد موقع الأعمال الموسيقية بين التراث المشرقي والحداثة الغربية.

إن جلّ ثقافات العالم وعلى وجه الخصوص الثقافة العربية توضع في مواجهة مستمرة مع ثقافات وحضارات أخرى، فإن الإنتاج الموسيقي العربي المعاصر يضعنا أمام مجموعة من الهويات الثقافية الموسيقية، وعلى عكس ما يقال أن الموسيقي هي لغة عالمية تشترك فيها جلّ شعوب العالم، فإنه في حقيقة الأمر هي مجموعة لغات تختلف من حيث الهويات واللهجات الموسيقية⁷⁵، وبالتالي فإن هذا الاعتقاد خاطئ لأن الموسيقي تمثل عاملاً مشتركاً فقط من ناحية الأساس والمبدأ على أن الموسيقي تمثل «فن تنسيق الأصوات بصورة محبذة للأذن»⁷⁶. وانطلاقاً من الواقع المعاصر أصبح من الصعب تحديد مفهوم واضح للهوية الموسيقية وبالتالي إشكالية في تحديد اللهجات الموسيقية من خلال تعدد المعايير وتفرعها.

إشكالية تحديد الهوية في الخطاب الموسيقي العربي المعاصر:

إن التراث الموسيقي هو رمز للهوية ويحيل هذا الأخير إلى: «العناصر التي تجعل الشيء مطابقاً لذاته، وتميزه عن غيره»⁷⁷، وبما أن تراث اليوم سيكون حتماً مغايراً لتراث الغد، فإن الهوية هي أيضاً ستكون متحوّلة، لكن عن طريق تراكمات فنية لمختلف الفترات التاريخية، أما ما تعيشه الأقطار العربية في الفترة الراهنة يمثل



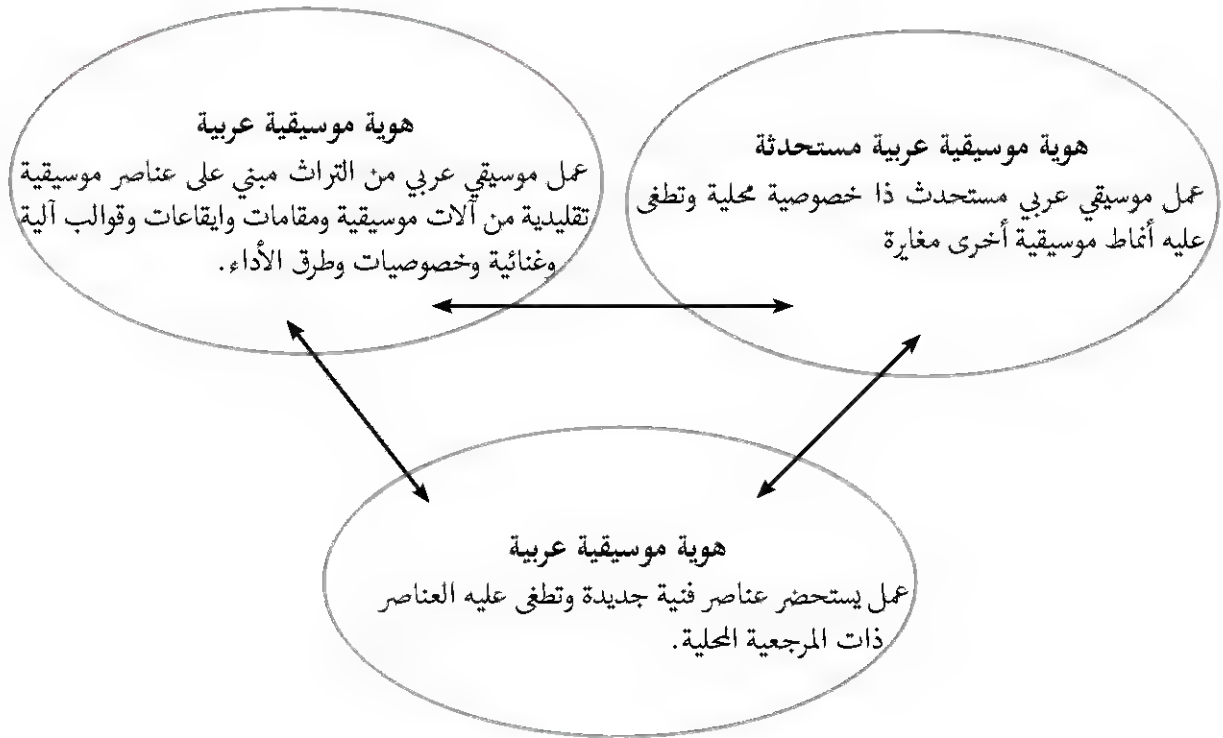
رسم بياني 2 : مكونات الهوية الموسيقية

بالحوية الثابتة والمحافظة على الموروث الثقافي، وبذلك تبني صفة الإلغاء والإقصاء، والغاية منها التّأصل والمحافظة دون مجابهة التحوّلات الثقافية التي تشهدها شعوب العالم بجميع انتماءاتهم، كما أنّ هذا التيار وفي جانب منه نجده مساهماً في مناهضة التّمييز الثقافي، وعليه فإنّ التّشبّث بالهوية الثقافية يساعد على التعددية الثقافية بمفهوم الاختلاف في الرّؤية الثقافية، وبالتالي التنوّع على مستوى الموروث الخاص بكل قطر أو جهة، كما أنّ مسألة المحافظة على الهوية يمكن لها أن تتصل بعوامل خارجية يفرضها الجانب السياسي، الذي يعطي صبغة الثقافة المهيمنة على الثقافة المتقبّلة، غير أنّ الهاجس الذي يحمله المفكر والمبدع العربي المعاصر يتنزّل أساساً في ضرورة تأكيد الهوية الثقافية المحلية والتفكير في الإشعاع العالمي، وبالتالي المحاولة لإعادة المميزات التراثية من خلال القراءة والتأويل من منطلق الواقع وبذلك التّحيين التراثي.

الموسيقية فإنّ الهوية (بعناصرها الفرعية) تمثّل دائماً مقياس التّمييز، لأنّ مبدأ الهوية يكمن في إبراز عنصري التّمييز والاختلاف، لأنّ التعبير الفني عموماً يكون من خلال أشكال فردية محلية تتفرد بها مجموعة تكون شديدة الخصوصية عن أي هوية ثقافية أخرى²¹.

انطلاقاً من الرسم البياني²² المصاحب يمكن وضع مختلف العناصر (التحوّلة والثابتة) الفاعلة في تكوين الهوية الموسيقية وذلك حسب العلاقة الهرمية التي تجمعها ومدى قدرتها على إظهار التّمييز والاختلاف، إنّ مجمل هذه العناصر غير كافية لتحديد مركّبات الهوية الموسيقية، وذلك يعود أساساً لاختلاف الهويات حسب المرجعيات، مع إشارة إلى إمكانية ظهورها في صيغ وصور وأشكال عديدة ومختلفة :

إنّ الهوية الثقافية من زاوية الممارسة الموسيقية تعيش ازدواجية تجمع بين تيار يجزّ بالعملية الإبداعية العربية نحو ما هو حافز للارتقاء وهو المسار الحدائي، والتيار الثاني الذي يكون متشدداً مع كلّ ما هو مرتبط



رسم بياني 3: أشكال الهوية الموسيقية لدى الشعوب العربية

ذات المرجعية المحلية والعناصر ذات المرجعية الأجنبية والتي تنصهر بصفة تلقائية في الأثر الموسيقي.

إنّ المقاييس المعتمدة في تحديد الهوية الموسيقية العربية تعود بالأساس إلى العناصر الداخلية التقنية (موسيقية بحتة) التي يمكن استخراجها عن طريق التحليل والتعمق في مختلف الأجزاء المكوّنة للأثر بالاعتماد على النظام المقامي والبنية الإيقاعية وطريقة الأداء والأجراس المعتمدة.

إنّ الخطاب الموسيقي العربي يفرض على المبدع اعتماد صفة التوازن بين هذه الأقسام الثلاثة، أي الجمع بين العناصر التراثية (من خلال توظيف عناصر موسيقية متأصلة تکرّس مبدأ الانتماء وبالتالي المحافظة على الهوية واللهجة الموسيقية المحلية) والعناصر الموسيقية الجديدة تكون هي أيضاً مساهمة في الحفاظ على مبدأ الهوية الموسيقية، كما أنّ هذا الرسم البياني بأبعاده الثلاث يضع العمل الموسيقي في طور متحوّل غير ثابت قابل للتقبل السريع والاندماج مع مختلف التأثيرات والإضافات.

إنّ كلّ هذه التجاذبات في الآراء حول مسألة الهوية الثقافية في الممارسة الموسيقية العربية المعاصرة ساهمت في بروز تنوّع واختلاف على مستوى الخطاب الموسيقي، حيث تعدّدت العناصر التقنية المدمجة في الجانبين النظري والتطبيقي، فمن خلال هذا الرسم البياني يمكن تحديد الأنماط الثقافية الموسيقية العربية المعاصرة حسب التوجّهات وعلاقتها بالهوية الموسيقية العربية: انظر (رسم بياني 3)

فمن خلال هذا الرسم البياني يمكن تحديد الهوية الموسيقية العربية في ثلاثة تفرعات أساسية وهي:

الهوية الموسيقية العربية الموروثة والهوية الموسيقية العربية المستحدثة والهوية الموسيقية العربية التراثية، وانطلاقاً من هذه الأقسام يمكن وضع تصنيف للأعمال الموسيقية من خلال بالاستناد على الرسم البياني السابق.

يبرز لنا هذا الرسم مدى صعوبة تصنيف الأعمال الموسيقية وإخضاعها إلى تفرعات الهوية، كما يظهر لنا هذا الرسم سهولة التمازج بين مختلف العناصر

د. إسمهان بن بركة - تونس

النسيج التقليدي بجهة المنستير: المهارات والمنسوجات والدلالات

يشكل النسيج التقليدي نشاطا حرفيا رئيسيا بجهة المنستير أين انتشر منذ قرون ليشمل مختلف مناطقها. وقد اشتهرت كل الجهة تقريبا بمختلف أنواع النسيج اليدوي حتى أصبح من أهم الحرف التي يتعاطاها الرجال والنساء مقارنة بباقي المهن التقليدية التي ما تزال منتشرة بالمنطقة. ويرتبط النسيج بجملة من المعارف والمهارات المتناقلة التي تحولت إلى «فن فطري يخضع لتقاليد متوارثة عبر الأجيال»¹، يساهم في صونه وتطويرة معشر الحرفيين والحرفيات. وتتنوع المنسوجات بالجهة لتشمل الألبسة والأغطية والمفروشات الثرية بالألوان والأشكال والزخارف التي تعد جزءا لا يتجزأ من المنسوج ومكملة له وعنصرا أساسيا من «البناء النسيجي المتكامل»². ولم تعد الزخارف والرسوم تقتصر على الوظيفة الجمالية فحسب وإنما تجاوزتها لتصبح علامات للفكر الرمزي والدلالات الثقافية السائدة وتعكس تنوعا حضاريا هاما.



الخلاطة فطارش مع حزام الشملة والحلي التقليدية

وما تزال الجهة تحافظ على تقاليدها الحرفية في النسيج بالرغم من التراجع الذي سجلته مقارنة بالفترات الماضية خاصة أمام انتشار مراكز النسيج العصري الذي يقوم على استخدام الآلات الحديثة للحصول على المنسوجات العصرية. لذلك سنسعى من خلال هذه الدراسة إلى عرض قطاع النسيج التقليدي بجهة المنستير كنوع من التوثيق لهذه الحرفة وحفاظا على تراث حرفي وثقافي له خصوصياته بالرجوع إلى العمل الميداني المنجز والمتمثل في جرد الحرف التقليدية بالجهة واستنادا إلى مادة بيليوغرافية متنوعة.

المعارف والمهارات المرتبطة بالنسيج:

المواد الأولية، أدوات العمل ومراحله :

عرفت جهة المنستير بعراقة منسوجاتها وتنوع المهارات والمعارف المرتبطة بممارسة هذه الحرفة والمكتسبة عبر توارثها وتناقلها خلال عقود طويلة من الخبرة والعمل في هذا المجال. ولعل من أبرز مدن الجهة التي ذاع صيتها في ميدان النسيج التقليدي نذكر مدينة قصر هلال تليها عدة مدن أخرى مثل مدينة المنستير، مركز الجهة، ومدينة خنيس ولمطة وضيادة وبوخر وطبلبة وغيرها. وتختلف المنسوجات التقليدية من منطقة إلى أخرى داخل نفس الجهة من حيث الأشكال والألوان والأحجام والزخارف ولكن أيضا من حيث المواد الأولية التي صنعت منها، حيث تمثل المواد الطبيعية والحيوانية أبرز المواد التي تعتمد عليها حرفة النسيج التقليدي. وتتم عملية النسيج بنفس الأدوات تقريبا في كامل الجهة مع ضرورة التأكيد على أهمية انتشار الأنوال الأفقية بجهة الساحل عموما.

1) المواد الأولية الأساسية:

تتوفر بالجهة وخاصة بمدينة قصر هلال مختلف المواد الأولية الأساسية لعملية النسيج والتي تشتق من مصادر طبيعية كالقطن وحيوانية كالصوف والحرير، ولا وجود لإشكال على مستوى الحصول على هذه المواد وعلى الأقمشة بصفة عامة التي ازدهرت

تجارتها بالحوض المتوسطي منذ القرنين الخامس عشر والسادس عشر³ بعد أن برزت الإمبراطورية العثمانية كأحد أهم أطراف التبادل التجاري في مجال إنتاج وتصدير المنسوجات. ويعتبر الصوف المادة الأكثر انتشارا توفره بعض مناطق الجهة وكذلك العديد من جهات البلاد. أما الحرير فيتم استيراده من الخارج ويقع جلب معظمه من خارج الجهة وبيعه انطلاقا من دكاكين خاصة شأنه في ذلك شأن القطن. وقد سجل الحرير بتونس وبلدان شمال إفريقيا عموما تراجعاهما عبر فترات تاريخية مختلفة بالرغم من ازدهاره في السابق، أين كانت تتمركز أكبر ورشات إنتاج الحرير ومتاجر بيعه بالبحر الأبيض المتوسط خلال العهد الأموي⁴ وبعد أن برع العرب في الفترة الوسيطة في مجال الحرير، ووفرة انتشار أشجار التوت بهذه البلدان والتي كانت تغذي أعدادا هائلة من دود القز⁵. وبالنسبة للقطن فقد كانت بلدان شمال إفريقيا تنتج القطن بوفرة حتى في الفترات القديمة من ذلك مثلا امتداد مزارع القطن بقرطاج وغيرها من المناطق⁶. ويعتبر القماش في الفترة الوسيطة مصدر ثراء حيث كانت الأنسجة من الأقمشة والألبسة الرقيقة تُشتري وتُخبأ لتباع لاحقا خلال الأزمات⁷.

يتم إعداد الخيوط الصوفية والقطنية الطبيعية والمصبوغة إضافة إلى الخيوط الحريرية، وتمزج بعض هذه الخيوط للحصول على منسوجات مصنوعة من خليط من المواد، في حين يترك البعض الآخر على حاله. وقد أفرز نسيج مختلف هذه الخيوط قطعاً متنوعة تجمع بين المنسوجات الصوفية والمنسوجات القطنية والمنسوجات الحريرية ومنسوجات تتكوّن من حرير وقطن أو حرير وصوف. وتمثل عادة تحضير الصوف وتحويله إلى خيوط جاهزة للنسيج مهارة تتقاسمها الجهة مع غيرها من الجهات ولو بدرجات متفاوتة، وتعتبر مرحلة أساسية لتوفير الخيوط اللازمة للنسيج.

يحظى إعداد الصوف باهتمام خاص من قبل النساء حيث يجتمعن للتعاون على مختلف مراحل تحضيره وتسمى العملية محليا «طوازة». وقد عرفت مدينة خنيس مثلا بجودة خيوطها أين يقع إعداد الصوف

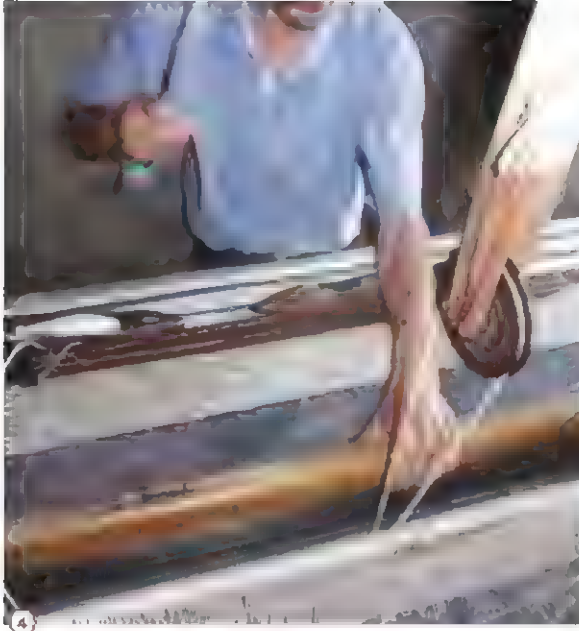


غسل الصوف بمياه البحر

النيلة للحصول على اللون الأزرق الداكن و«الأرجافنو» للأصفر والأخضر و«الكشنيلة» للأحمر⁹، وذلك قبل أن يتم تعويضها بصبغات عصرية منذ بدايات القرن العشرين مع تدعيم الاقتصاد الاستعماري. وقد كانت نبتة النيلة كثيرة الانتشار في قصر هلال تزرع في الغابة وتسقى بالماء ثم تحصد وتجفف وتلحق ومن ثمّة تستعمل للصباغة، حيث تسكب في أحواض تسمى «الخوابي» مرتبة الشكل (متر على متر ويصل عمقها إلى 3 أمتار) تملأ بالماء البارد وتحرك جيداً بعضاً طويلاً ثم تضاف خصالي الصوف بكميات محدودة حتى لا يضعف اللون ويصبح باهتاً. وعند استعمال الصبغات الكيميائية يتم غلي الماء في وعاء نحاسي كبير ثم إضافة اللون وتركه حتى يطبخ جيداً ثم رمي خصالات الصوف وتحريكها مدة من الزمن وفي الأخير تركها لتبرد أو نقلها إلى وعاء ماء بارد لكسب الوقت. بعد صبغها تغمس الخيوط الصوفية في ماء البحر لتثبيت اللون. وقد اشتهرت مدينة لمطة كذلك بأهمية منسوجاتها القطنية ذات الألوان اللامعة¹⁰، واعتبرت مركزاً صناعياً لنسج الصوف والقطن¹¹. وقد سمحت الصباغة العصرية بتعدد الألوان المستخدمة في النسيج

انطلاقاً من فصله عن الجلد وصولاً إلى تحويله إلى خيوط مخصصة للنسيج مروراً بغسله وتنقيته وتمشيطة وغزله. وتبدأ العملية بغسل الصوف إما في المنزل وإما على الشاطئ للاستفادة من ماء البحر فكثيراً ما يتم أخذ جلد الشاة إلى البحر لغسله مع ضربه بالعصى التي تسمى «الصبابة» وفي جهات أخرى «الخبابة» لإزالة ما علق به من شوائب، ويُفصل الصوف عن الجلد وهو مبلل. يؤخذ الصوف ثانية إلى البحر فيغسل جيداً وفي المنزل يعاد غسله بالماء الصالح للشرب ومسحوق الغسيل، ثم يترك في ماء الغسيل ليلة كاملة ويضاف إليه مسحوقاً آخر أبيض اللون لتبييضه وحمايته من آفة السوس. وفي النهاية يغسل الصوف مرة أخيرة ويجفف ثم ينقى يدوياً من الشوائب وبعدها تتم قردشته بأداة «القرداش» أي تمشيطة حتى يصبح ناعماً، ثم يُغزل بواسطة المغزل حتى الحصول على خيوط نسيج سمكة أو رقيقة حسب الحاجة، تسمى خيوط «طعمة وقيام».

وانتشر في هذه المنطقة صيغ الصوف طبيعياً وحتى القطن باعتماد مجموعة من النباتات⁹ من أهمها قشور الرمان ونبتة «القرينة» ودباغ الشجر وكذلك نبتة



نسيج غطاء صوفي بواسطة نول سوري آلات الجاكار¹⁴

رأس مال صغير لشراء، وقد انتشرت الأنوال بكل حي تقريباً بين الدكاكين والمنازل وأضحت جزءاً من الإرث يتم توارثها عن الآباء والأجداد كدليل على عراقية هذا النشاط في صلب نفس العائلة إلى جانب جملة من الأدوات الأخرى مثل الناعورة والرذالة لمعالجة خيوط النسيج كالقيام مثلاً إلى جانب المقص والذراع للقيس. يُصنع النول من الخشب ويتكوّن من عدّة أجزاء تكمل بعضها البعض نذكر منها الدفّ والثير والشفرة والتزق و«المطوّة» والفحل فضلاً عن العوارض والقفيّزات، حيث تساهم جميعها في عملية النسيج بحمل الخيوط وتمريدها وتنظيمها والحفاظ على قطعة النسيج مشدودة إلى النول حتى ينتهي الحرفي من عمله. ومن الأنوال ما يصنع من الحديد ولكنه يحافظ على جميع مكوناته فتتغيّر المادة فقط دون المساس بالأجزاء.

واستناداً إلى العمل الميداني المنجز تجدر الإشارة إلى استخدام بعض نساء الجهة للنول التقليدي الأفقي الذي يشتغل عليه الرجال، حيث لوحظ اتقانهنّ «فن استعمال آلة النسيج»¹⁵ وهو ليس بالأمر الهين لما يتطلبه هذا النوع من الأنوال من قوّة جسدية ووقوف متواصل. ومنهنّ من أقبلت على تعلّم هذه الحرفة عن والدها في حين عزف عنها إخوتها الذكور. وقد جرت



نسيج الخالكة باستخدام النول العربي

التقليدي والتي كثيراً ما تشير إلى منسوجات جهة دون أخرى، حيث طغى اللون الأحمر الشواكي والأحمر القاني على منسوجات الساحل، في حين انتشر اللون الأزرق المخطط بالأحمر بجهة الوطن القبلي وجزيرة جربة وظهرت المربعات على أرضية بنية أو صفراء أو بيضاء بجهة قابس¹².

(2) أدوات العمل ومراحلها :

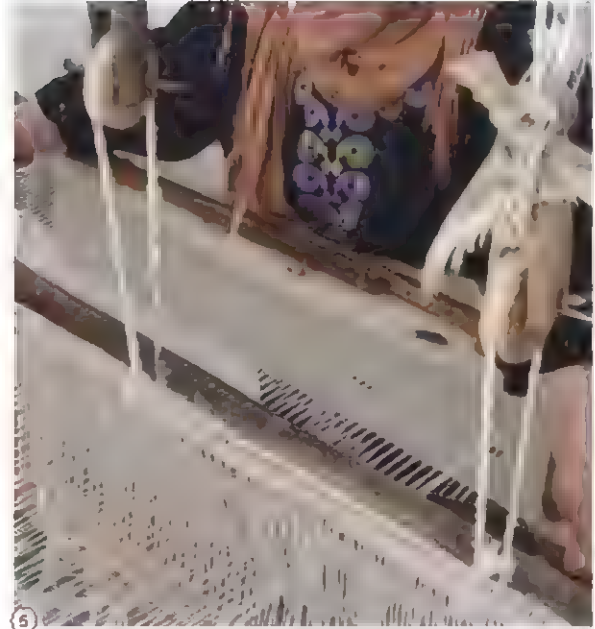
يمثل النول الأفقي الأداة الرئيسية للنسيج وينقسم إلى النول التقليدي أو العربي والنول السوري¹³ أو «الجاكار» jacquard وهو نفسه تقريباً باستثناء بعض الاختلافات على مستوى بعض المكونات مثل استخدام الجبّاد في النول السوري بدل التزق في النول العربي والذي أفرز تغييراً على مستوى حركات الحرفي عند عملية النسيج. يستغني النشاج عن دفع التزق بيديه عند العمل على نول سوري حيث أنّ جذب الجبّاد المعلق بالنول من الأعلى نحو الأسفل يمكن من تحريك التزق بدلاً عن تمريره ذهاباً وإياباً فوق قطعة النسيج. ولم يكن اقتناء الجاكار في متناول جميع الحرفيين وإنما أقلية ممن ينتمون إلى الطبقة الاجتماعية الوسطى تمكّنوا قبيل الاستقلال من مواكبة التحولات الاقتصادية وتحديث وسائل إنتاجهم من خلال تكوين



تثبيت خيوط النسيج على النول

عندما ينتهي الحرفي من النسيج يقوم بفصل القطعة عن النول فتصبح جاهزة للإستخدام أو تؤخذ إلى الخياطة كما هو الحال مع بعض أنواع اللباس التقليدي مثل القشائية والكدرن والخالكة، فتتولى الخياطة إعدادها وفقا للمقاسات المطلوبة وأحيانا زخرفتها حسب الرغبة وذلك استجابة لسوق استهلاكية هائلة من داخل الجهة وخارجها كما هو الحال مع المناطق المجاورة لجهة المنستير مثل سوسة والقيروان وفي بعض الأحيان المهدية وبعض الجهات الأخرى مثل تابل والقصرين وسيدي بوزيد وجرجيس وتطاوين. وقد ارتبطت حرفة النسيج وبعض منتجاتها الأكثر استخدامها في العديد من المناطق بمأثورات شفهية يقع ترديدها من قبل النساجين أو خلال المناسبات مثل تلك الأبيات التي نظمها أحد النساجين بمدينة قصر هلال وتحولت إلى أغنية شعبية لاقت صدى في الوسطين الحرفي والشعبي¹⁷:

بنولي تخديم راسي عالي نساج مزي وهلاي
موروثة أب على جد كل هلاي فيها يكد
كسينا بيها كل بلد خالكة وجبة من العالي
الجنة في لون الخمري حرير الذودة صافي أصلي



نساجة تعمل على نول أخفي وتعلق على نولها ذيل سمكة كبيرة لدرة الحسد

العادة أن تعمل المرأة على نول عمودي في مختلف جهات البلاد، فتجلس أمام ما يسمى محليا «السداية» وتشرع في ممارسة ما تعلمته من مهارات دون أن تلمس تعليق ذيل السمكة على النول أو قرون الفلفل الأحمر الجاف في جهات أخرى درة للحسد وللعين الشريرة.

بعد أن تصبح خيوط القيام جاهزة تُربط في النول وتعتبر هذه العملية مرحلة مستقلة بذاتها حيث هناك من يختص في وضع الخيوط في «القطوة» إذا كان الحرفي لا يتقن ذلك، كما قد يتعاون أكثر من نساج على إتمام هذه المرحلة مما يدل على أهميتها بالنسبة إلى عملية النسيج. يشرع الحرفي في عمله مع الاستخدام المكثف لليدين والقدمين مركزا على أجزاء معينة من النول ولسان حاله يقول «ما يعاونك على وقتك كان ذراعك، وما يوكلك العيش كان صباعك»¹⁸ يحث نفسه على الكد من أجل لقمة العيش. وتحتاج عملية النسيج إلى التركيز والقوة الجسدية فضلا عن الوقوف الدائم، لذلك كثيرا ما يردد النساج مثلا شائعا «شيرة الخيوط خيوط» بما أنه يعمل على تحويل الخيوط الصوفية إلى «خيوط» أي حيطان في إشارة إلى تماسك قطعة النسيج ومثانتها وكذلك إلى صعوبة الحرفة.

يرغبها اللباس المثري واللي عنده منصب عالي
البرنوس الويري تلقوه في الدنيا ماثم خوه
حُكَّام ووُزَّره لبسوه متسَمِّي ومَعروف هلالِي
خلالَة على كل ألوان كمّوني وحب الرمان
وقُطارش كار العرسان زُعيفه حرير قدرها عالي
التقريطه والبُخُوق ما يخلّاشي منها سوق
وردي وأخضر أحسن ذوق معشوق إلي شُغْرُها حمالي
بُنُولِي نَخدم كل إقمَاش عَرَبِي ماني غُشَّاش
وزرابي ولحف فراش وحرّام القبله يا غالي
حرّام القبله للعريان يركب على القد المزيان
المَحْزَم والفوطَة كَتَّان للركبه يفوتو الجلوالي

تجتمع مختلف هذه العناصر المادية واللامادية
في دكاكين النسيج التي تتوزع بين المدن العتيقة وباقي
الأحياء السكنية، ويضم الدكان الواحد أحيانا أكثر من
نول، نولين أو ثلاثة يشتغل عليها المَعْلَم والصانع أو
العاملين بأجر يومي، بينما تنتصب النساء في المنازل
وراء الأنوال لسد حاجيات الأسرة من المنسوجات ولبيع
ما زاد عن حاجتها فتساهم في تحمّل قسط من مصاريف
العائلة. وتمثّل الدكاكين فضاء للتلاقي وسرد الحكايات
وأخبار الحي مع استحضار للماضي وحنين لزمن الآباء،
فتعزّز روح التكافل والتضامن الاجتماعي بين ممارسي
الحرفة وحاملها خاصة مع الحديث عن مشاغل المهنة
وهومها. ويزداد التشبّث بالهوية وبذاكرة جماعية
مشتركة فضلا عن كون الدكاكين مكانا لنقل المعارف
والمهارات الحرفية وتعليم الأجيال الناشئة.

تمّ تعيين أول أمين للنساجين بقصر هلال خلال
الفترة الإستعمارية بقرار من الباي صدر في 5 جويلية
1913¹⁸ وهو صالح بن حمودة بن علي، في حين تمّت
تسمية أول أمين للنساجين بمدينة المنستير في 12 ماي
1931¹⁹ ويدعى محمد بن أحمد عباس. وكانت مدينة
قصر هلال مقراً للمنضوين تحت لواء الحزب الحر
الدستوري الجديد، أين انعقد المؤتمر التأسيسي للحزب
عندما شهد النسيج التقليدي تأزّما واضحا انعكس

على الحرفيين من ضمنهم النساجين الذين كانوا وراء
نمو هذا الحزب وتدعمه ومثلت أزمته دافعا لظهوره
بالجهة²⁰. وازداد الأمر سوءا مع صدور أمر أوت 1931
للحد من انتشار صنع المنسوجات التقليدية وحتى
منع بعض معامل النسيج بفرنسا من إنتاج هذه
المنسوجات على غرار معمل «ليون»²¹. ومع ذلك فقد
صمد قطاع النسيج التقليدي وحافظ على تواجدته إلى
اليوم كحرفة من أهم الحرف وأكثرها انتشارا بالجهة
وما زال يلقي الإقبال والرواج ولو بصفة نسبية.

أبرز المنسوجات بجهة المنستير: خصائصها ودلالاتها

يعمل قطاع النسيج التقليدي على توفير جملة من
المنسوجات تحديدا من اللباس والأغطية والمفروشات
الصوفية والقطنية والحريّة فضلا عن أغراض أخرى
توظف للزينة أو لتجميل بعض الأدوات، منها ما هو
خاص بالجهة ومنها ما تتقاسمه مع مختلف جهات
البلاد. ويسعى الكلّ جاهدًا إلى تلبية حاجيات الجهة
وحق الجهات المجاورة من قطع متنوعة للرجال والنساء.

1) الألبسة والأغطية والمفروشات :

ما تزال الأزياء التقليدية، رغم التراجع الذي شهدته،
تحظى بالإقبال من قبل الرجال والنساء سواء خلال
الحياة اليومية أو في فترة المناسبات الخاصة أو العامة
حيث يتزيّن الناس وتزيّن البيوت وفق ما جرت عليه
العادة. وإن كانت منسوجات الجهة متعدّدة ومتنوّعة
فإنّ من أبرزها الألبسة الرجالية وهي نفسها تقريبا في
مختلف جهات البلاد والألبسة النسائية خاصة منها
«الزّي الغير المخيط المنتشر كثيرا بالبلاد التونسية
وخاصة بالجنوب والساحل»²² إضافة إلى السجّاد
التقليدي المحليّ بأنواعه سيّما ذو المخمل القصير فضلا
عن الأغطية المختلفة. وقد ورد في الأغنية الشعبيّة
السّابق ذكرها تعداد لأبرز الألبسة والأغطية المنسوجة
بجهة المنستير، تضاف إليها العديد من القطع الأخرى
التي تمّ الاشتغال عليها خلال العمل الميداني المنجز
حول النسيج التقليدي. ومن أبرز منسوجات الجهة

وأكثرها انتشارا واستخدما إلى اليوم نذكر:

«الخلّالة»: وهي قطعة نسيج من القطن أو الحرير أو الاثنين معا كانت تصنع من اللون الأزرق الداكن أو الأسود ولكن في معظم الأحيان تنسج باللون الأحمر بنوعيه الداكن والفاخ وتسمى حب الرمان، وتزين بخيوط قطنية دقيقة بيضاء أو زرقاء أو سوداء وفي بعض الأحيان فضية أو ذهبية. تتخذ المرأة من «الخلّالة» ثوبا لها عن طريق لفّها حول الجسم وشدّها إلى بعضها بالخياطة أو بواسطة مشابك فضية أو إبريم من الفضة يسمى «خلال» وتحديدًا «الخلال المدور» أو الدائري بنقوشه ورسومه وهو عبارة عن حلقة بها دبّوس طويل لشدّ هذا النوع من اللباس النسائي ويشكّل كذلك جزءا من الحلي التقليدية التي تكمل لباس المرأة. وتلبس «الخلّالة» عادة مع غطاء للرأس أبرزها «الخلّالة قطارش» و«الخلّالة زعيفة» وأقدمها «الخلّالة إمتبشة» و«الخلّالة محمل»، وتنسج جميع هذه الأنواع خاصة في مدينة قصر هلال.

«الشّملة»: حزام صوفي طويل وخشن يبلغ طوله حوالي 3.5 م وعرضه 25 سم يلفّ حول خصر المرأة فوق اللباس التقليدي النسائي مثل الخلّالة والحرام، أبرز ألوانها الأبيض بخطوط سوداء والأخضر بخطوط بيضاء.

«الحزام»: لباس نسائي يصنع من الصوف الأسود أو الأزرق الداكن أو الأحمر السواكي.

المنشّف: هو غطاء صوفي مستطيل الشكل أبيض اللون تتخلله خطوط متوازية سوداء أو زرقاء أو خضراء أو وردية، تغطي به المرأة نصفها الأعلى عند الخروج من البيت.

البرنس أو «البرنوس»: هو من الألبسة الرجالية في فصل الشتاء يصنع من الصوف الأبيض أو البني، علما وأنه يعدّ أيضا من الأزياء النسائية في الأوساط المدينية بمدن الشمال الشرقي.

«الكدرون»: لباس من الصوف للرجال مع الإشارة إلى أنّه كان يمثل أيضا لباسا نسائيا يطوق

بحزام أو يطرّز بالخیوط الفضیة في بعض المناطق شمال شرق البلاد كمدينة تونس مثلا.

القشّابيّة: لباس صوفي رجالي يلبس خاصة في المناطق الريفية في مختلف جهات البلاد تقريبا ويستخدم بكثرة من قبل الفلاحين.

«الغبانة»: غطاء ينسج من الصوف أو من الصوف والقطن أو من الحرير والصوف بألوان متنوعة.

الفراشيّة: تأخذ شكل المستطيل وتصنع من الصوف أو أحيانا من القطن وتستخدم كفراش كما يوحي بذلك اسمها أو كغطاء، تزين بخطوط عريضة أو دقيقة من لون مغاير.

المنقوش: يشبه الفراشيّة ويصطاع بنفس الوظيفة ولكنه أقلّ عرضا منها، يزخرف برسوم في شكل معيّنات يطلق عليها تسمية «مقروض».

الكليم: ينسج من الصوف في شكل أشرطة عريضة ذات ألوان مختلفة أو لون موحد تتخلله خطوط متوازية من لون مختلف ويستخدم كفراش، يصنع أحيانا من الأقمشة والملابس القطنية المستخدمة.

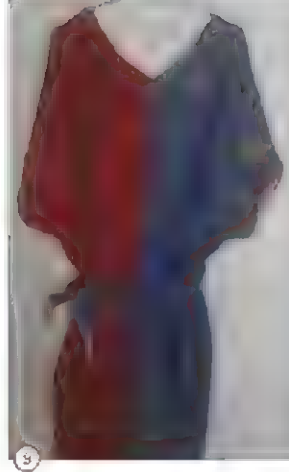
- الزّربّة: تنسج من الصوف بألوان مختلفة في مختلف جهات البلاد تقريبا وتعدّ من أبرز المنسوجات بقصبة المديوني من ولاية المنستير، منها الزرابي ذات النقاط المعقودة ومنها ما تختلف زخارفها من منطقة لأخرى وفق تصاميم معيّنة سيّما النماذج القديمة.

وقد ضمّ كل من متحف اللباس التقليدي بمدينة المنستير، وقسم اللباس بالمتحف الأثري والإثنوغرافي بمدينة المكنين مجموعات متحفية ثرية تتمثل في معروضات لمنسوجات صوفية وأخرى مطرزة تعكس تنوع اللباس التقليدي بالجهة وثراته. نذكر من أبرز هذه القطع «الجبة صوف أشطار» المصنوعة من الصوف نصفها أو شطرها أزرق والشطر الآخر أحمر و«الحرام نفاصي» لباس الزفاف من الصوف والخيوط الذهبية وحزام الضباح الصوفي والمخرمة الصوف والمخرمة ورق عنبر الحريرية إلى جانب السراويل

من معروضات متحف اللباس التقليدي بالمنستير



برنس من الصوف



جبة صوف أشرطة



حرام نقاصي لباس زفاف
صوف وذهب وحرير



حرام نقاصي لباس زفاف
من الصوف والذهب

الصوف²⁶، أو صفائر الخيوط الصوفية المتعددة الألوان المزخرفة بالحرير وورود من الصوف فضلا عن الأشكال الهندسية وتزين أطرافها بخيوط فضية مذهبة تُشد إلى الشعر فتندقي على ظهر المرأة مكحلة بذلك اللباس التقليدي. ولذكر أيضا «الحرام الأكحل الصوف» المزخرف بمثلثات حمراء وخطوط رمادية عند أطرافه و«الكثرون» الصوفي الرجالي البني اللون المُزين بزخارف في شكل صفائر حريرية سوداء و«الخالكة حب الرمان» نسبة إلى لونها الأحمر والبرنس الأبيض الناصع و«الشملة» الخضراء حول خصر المرأة ذات بعد جمالي وعلمي «حفظ القوام وإظهار الرشاقة. الخفة وسرعة الحركة أثناء القيام بالأعمال المنزلية أو الخارجية. الامتثال والانضباط وتنفيذ الأوامر»²⁷.

وقد عُرفت منسوجات منطقة الساحل التونسي عموما بطغيان التزيين الهندسي على الأغنية²⁸ في وسط القطعة أو في أطرافها، حيث تتركز الخطوط المستقيمة العريضة والرقيقة المتوازية التي ترمز إلى المياه المناسبة المتدفقة والتي تميزت بها الزخارف البربرية في البلدان المغاربية²⁹. وتشتمل زخارف المنسوجات على الخطوط المنكسرة والمتقاطعة إلى جانب المنحنيات والمرعات والدوائر والمعينات والنقاط والنجوم والأهلة والمثلثات التي تشير إلى الذكورة أو إلى الأنوثة إن كانت مقلوبة³⁰. وتنزل مختلف الأشكال ضمن

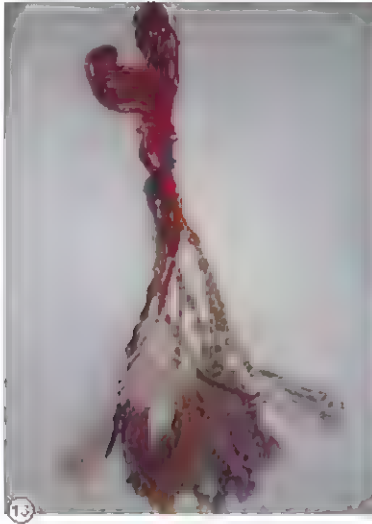
الحريرية والأحزمة والفراول المطرزة وقوقيات الرأس والمناديل الحريرية والصوفية والقمجات الذهبية.

(2) خصائص المنسوجات ودلالاتها:

تعدد الألوان والزخارف وتنوع الرموز

تعكس المنسوجات التقليدية بجهة المنستير بألوانها المختلفة وزخارفها المتنوعة ورسومها المعبرة مجموعة من الدلالات والمعاني المُجسدة للفكر الرَّاج في المجتمع وللمعتقد السائد بين مختلف فئاته الاجتماعية. ولئن كانت المنسوجات الرجالية تميل إلى اللون الموحد فإن ذلك الخاصة بالنساء يغلب عليها تمازج الألوان وكثرة الزخارف من نفس مادة النسيج أو من مادة مغايرة. فالألوان التي يتم اختيارها بصفة عفوية والتي ترمز عموما «إلى المفاضلة والتميز والمظهر المتنوع وتوكيد الضوء»²⁴ لها دلالاتها مثل اللون الأبيض رمز النور والشفافية والبساطة والطهارة والنقاء والقدسية والأسود الذي يرمز إلى الباطن والزمن وجاذبية الأرض والثبات والجلد والأزرق لون الفكر والإلهام والتفاني والبنّي في إشارة إلى الأرض والأخضر لون الحياة والسرور والنماء والسلام والأحمر لون القوة والحماسة والطاقة والنار والحب والمتعة²⁵.

ونختص بالذكر بعض المنسوجات التي جلبت الانتباه بألوانها مثل «الحرام السواكي الموشّح» وهو حرام لونه أحمر سواكي مطرز بالفضة المذهبة والحرير على



«الخيوط» ضفائر شعر صوف وحريز

نسيج خلالة سوفاء من القطن
مزخرفة بالخطوط والخيوط أو الهذوبنسيج خلالة حمراء من القطن مزخرفة
بالخطوط وورود من الصوف

مختلفة من البلاد عراقية النسيج التونسي، حيث كشفت الحفريات بالموقع الأثري بكروان البوئية عن أدوات غزل ونسيج تعود إلى القرن الثالث قبل الميلاد³⁴. وتعرض بمتحف باردو لوحة فسيفساء تعود إلى القرن الرابع ميلادي تتضمن جملة من المشاهد من بينها مشهد لامرأة بصدد غزل الصوف³⁵. كما ذكرت العديد من المصادر والمراجع التاريخية لعل من أبرزها كتاب «المقنعة» لابن خلدون جودة المنسوجات الصوفية لدى بربر شمال إفريقيا عموماً التي «بلغوا فيها المبالغ»³⁶.

ولا تقف وظيفة المنسوجات من منظور الثريوبولوجي عند ستر الجسد أو توفير الغطاء والفرش أو الوقاية من البرد شتاءً ومن الحرّ صيفاً وإنما تتجاوزها لتتحدث عن الإنسان في أصله وجلسه وسنّه واتتمائه الجغرافي والاجتماعي والاقتصادي والطبقي والمهني وحتى وضعه العائلي. فلئن كانت «خالدلة النيلة» مثلاً ذات اللون الأزرق الداكن قد خُصّصت بجهة المستير للباس الأرامل، فإن «الحرام الصوفي الشواكي» يعتبر اللباس الشتائي للمرأة الشابة بلونه الأحمر الداكن وخطوطه الحمراء الفاتحة وأطرافه المزخرفة بصفائر من خيوط صوفية موحدة اللون. وتلبس «الجبّة الصوف شطار» بلونها الأحمر والأزرق من قبل الفتاة في فترة ما قبل الزواج. كما لا تزال عادة ربط الشملة، الحزام الصوفي، أو وضع «الخالكة» على تابوت المرأة المتوفاة عند حمل الجنازة متواصلة إلى اليوم بمدينة قصر هلال في إشارة إلى جنس

سجل متنوع الرسوم والزخارف: الهندسية والنباتية مثل الأوراق والأغصان وخاصة الورود التي تزخرف الكثير من القطع وترمز إلى الجمال وإلى «القلب والحب... والصفاء والطهارة»³⁷، والحيوانية كالسمكة رمز الخصوبة والتكاثر وكذلك الوقاية من العين الحاسدة على المستوى المحلي، شأنها في ذلك شأن اليد أو ما يسمى «الخُمسة» كشكل آدمي لا يكاد يغيب عن أي عمل حرفي فني. وكثيراً ما تزخرف أطراف المنسوجات بما يسمى «الهذوب» أي الخيوط الرقيقة التي تتدفق منها أو كذلك بالورود الصوفية. ولا يخلو هذا السجل من الحضور الرمزي البربري والتأثير العربي والتمسات التركية وحتى من بعض الرموز البوئية والرومانية القديمة. كما لم يغفل عن الواقع المعيشي وما يحتويه من مستحادثات تجسمها صور وعلامات جامعا بذلك بين التقليد والتجديد ومجسداً «للمكنز الزخرفي للمنسوج التونسي بمختلف أصنافه»³⁸.

ولطالما أفرز هذا الثراء التقاليد للمعارف والمهارات بقديمتها وجديدها عبر ثقافات مختلفة متألفة غير متنافرة لفترات تاريخية متعاقبة وعكس ترابط الحضارات وتواصلها من خلال النسيج ورموزه الدلالية خاصة وأن «الرموز هي الأداة الأقدم للمعرفة والأهم في طرق التعبير»³⁹ نجدها في النسيج والتطريز والمعادن والخشب والفضة والحجارة والزخام، حيث تعددت المحامل وبقيت الرموز خالدة بطابعها الكوني وخصائصها المحلية. وقد أكدت البحوث الأثرية في مناطق



ساحة النافورة بقصر هلال، مراحل النسيج التقليدي

التراثي وتشجيعاً على استمراريته وتناقله بين الأجيال. ويساهم الكثير منهم في تلبية حاجيات السوق التقليدي من المنسوجات ولكن أيضاً الاستجابة لفرصة فنية تجمع بين نماذج قديمة وأخرى حديثة كشكل من أشكال التجديد في الزي التقليدي سعياً إلى إعادة توظيفه والتعريف به داخلياً وخارجياً. كما احتفت الساحات العامة لبعض مدن الجهة بتراثها الحرفي حيث ازدانت بمشاهد تجسّد مراحل النسيج التقليدي على غرار مدن قصر هلال ولطة وقصيبة المديوني³⁸. وتشهد الجهة تنظيم العديد من المهرجانات السنوية تهتم بالنسيج ترميناً لموروثها الثقافي³⁹.

الخاتمة

تتيح دراسة النسيج التقليدي بمختلف مكوناته من مواد أولية وأدوات وتقنيات نسج وزخارف وألوان مجالاً للتعرف على جزء من التراث الثقافي الأمازيغي المحلي وما يزره من مهارات ومعارف متوارثة ومتناقلة من جيل لآخر، أفرزت منتجات محققة بمعطيات تاريخية واثنوغرافية والترويلوجية. كما تفتح الباب أمام دراسات متنوعة حول الأقمشة من حبر ووطن وصوف وما ارتبط بها من أنشطة حرفية وأسواق وتعاملات وعلاقات تجارية وتأثيرات حضارية انسمت بها المجتمعات وترسخت في تاريخها عبر مختلف الفترات، القديمة منها والوسيلة والحديثة وصولاً إلى المعاصرة.

المثبت. وتلبس القشائية خاصة في الأوساط الريفية وما تزال تحظى إلى اليوم بالإقبال سيما من قبل ممارسي النشاط الفلاحي، في حين يمثل الكثرون لباس الرجل من البلدية أو من أعيان المناطق الحضرية في عدة جهات. كما يشير عدد المنسوجات وأحجامها إلى الانتماء الاجتماعي للعائلة ووضعيتها المادية، فكما كان عددها كبيراً وحجمها ثقيلاً دل على الثراء، لذلك كانت العائلات تتنافس على تجهيز بناتها من قطع النسيج حفظاً للمكانة الاجتماعية وذخراً لوقت العسر والشدة. في المقابل، قد تتخذ المنسوجات التقليدية منحنى فلكلورياً خلال المناسبات كرداء للزينة والفرح والتعبير الجسماني «يعكس الانتماء الثقافي والإثنوغرافي لمجموعة اجتماعية معينة»³⁷.

وبالرغم من حرص النساج أو النساجة على الحفاظ على الجانب التقليدي للأنسجة إلا أن ذلك لا يحول دون ابتكار تصاميم حديثة على مستوى الأشكال والألوان والرسوم تضاف لما تميّز توارثه من زخارف ورموز وتفتح المجال للتجديد والإضافة. وقد مثلت المنسوجات اللباسية التقليدية بأشكالها وألوانها وحتى مكملاتها مصدر إلهام للطلبة والطالبات بمعاهد الموضة والفنون الجميلة وكذلك لمصممي الأزياء ومختلف مراكز النسيج، فنسجوا على منوالها أزياء عصرية بلهجات تقليدية مواكبة للعصر وتمثل مسابقة الخمسة الذهبية التي ينظمها سنوياً ديوان الصناعات التقليدية بمشاركة حرفيين وحرفيات في النسيج والتطريز من مختلف الجهات ترميناً لهذا العنصر

ونخلص إلى القول أنّ جهة المنستير لا تختلف عن مثيلاتها من جهات البلاد من حيث جمال منسوجاتها وثنائها الفني والدلالي ومهارة حرفييها وحرفياتها في إنتاج قطع متنوعة، إلا أنّ بعض مناطقها خاصة مدينة قصر هلال قد تفوّقت في هذا المجال لتنافس مدينة تونس العاصمة في حفظ هذا الموروث الثقافي وضمان استمراره رغم منافسة النسيج العصري وما تواجهه الحرف التقليدية من مصاعب وأزمات تهدّد الكثير منها بالزوال.

وترتبط المنسوجات ارتباطاً وثيقاً بالحياة اليومية فهي ترافق الإنسان من لحظة ولادته إلى مماته وتفرض نفسها كضرورة وحاجة من حاجياته الأساسية، فضلاً عما تعكسه من أبعاد اجتماعية واقتصادية وثقافية وتقف شاهداً على التطور التاريخي للمجتمع المحلي وما تعاقب عليه من حضارات. فاللباس مثلاً ليس اختياراً فردياً بقدر ما هو ميل جماعي يأتي استجابة لذوق المجموعة، لذلك كثيراً ما يتضمّن نزعات تتوافق مع تغيّر الذوق العام وتخضع لمتطلبات العصر على جميع المستويات.

1. قانصو (أكرم)، التصوير الشعبي العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1995، ص.15.
2. أيّوب (عبد الرحمن)، "الرّموز وأبعادها الحضارية في المنسوج التونسي"، مجلة الفنون والتقاليد الشعبية، عدد 13، 2001، ص.165.
3. Buti (G.), Pascual (J.P), Raveux (O.), " Avant propos ", In Rives Nord-Méditerranéennes, "Les textiles de la Méditerranée (XVè- XIXè siècles)", <http://rives.revues.org/document1253.html>.
4. Varron (A.), " Les origines de la soie ", In Les cahiers de CIBA, n°8, 1947, p.282.
5. Golvin (L.), Aspects de l'artisanat en Afrique du Nord, Vol. II, Paris, 1957, p.53.
6. Golvin (L.), Aspects de l'artisanat en Afrique du Nord, Vol. II, Paris, 1957, p.52.
7. Lombard (M.), Les textiles dans le monde musulman du VIIè au XIIè siècle, T. III, La Haye, Paris, 1978, p.316.
8. Fleury (V.), " Les industries indigènes de la Régence ", In Revue Tunisienne, 3è année, n° 9, 1896, p.180.
9. إبراهيم (الحبيب)، قصر هلال من النشأة إلى الاستقلال، تونس، ماي 2002، ص.129.
10. عبد الوهاب (حسن حسني)، ورقات عن الحضارة العربية بإفريقية التونسية، القسم الثاني، منشورات مكتبة المنار، تونس، 1981، ص.105.
11. Annuaire Tunisien du commerce, de l'industrie, de l'agriculture et des administrations de la Régence, SAPI, Tunis, 1936, p. 294.
12. قرقوري ستهم (سميرة)، البقلوطي (ناصر)، التريكي (سمير)، تقاليد وحرف فنية من تونس، وزارة السياحة والصناعات التقليدية، مطابع سناكت، 1998، ص.131.
13. السوري: تطلق كلمة السوري في اللهجة العامية التونسية على كلّ ما هو غير تقليدي أي عصري وتشير بالدرجة الأولى إلى ما هو أوروبي وخاصّة ما هو فرنسي ربّما في علاقة مع الحضور الاستعماري الفرنسي بالبلاد. ويقال "تكلّم بالسوري" أي يتحدّث باللغة الفرنسية و"لبسة سوري" أي لباس عصري خارج عن عادات اللباس المحلية. والنّول السوري هو النول العصري تحديداً الجاكار خلافاً للنّول العربي التقليدي المحلي الصّنع.
14. التيمومي (الهادي)، تاريخ تونس الاجتماعي 1881-1956، دار محمد علي الحامي صفاقس، 1997، ص.99.
15. قرقوري ستهم (سميرة)، "النساء...ثقافة" مجلة المرأة التونسية عبر العصور، تونس، 1997، ص.140.
16. العبادي (محمد رضوان)، مجمع الأمثال الشعبية التونسية، دار سحنون للنشر والتوزيع، تونس، 2018، ص.777.
17. أغنية للفنان الشعبي فرج حمودة، من مدينة قصر هلال.

أ. إبراهيم علي حسن أبورمان - الأردن

ثوب المرأة السلطية: بعد حضاري وخصوصية مكانية

السلط مدينة...

مدينة السلط من المدن الأردنية العريقة تقع شمال غرب العاصمة عمان حيث تبعد عنها ما يقارب العشرة كيلومترات والآن اتصلت عمرانياً بها وكانت أيام الحكم العثماني مدينة رئيسية وفيها أقدم مدرسة ثانوية هي مدرسة السلط الثانوية التي أنشئت عام 1918، وابتدأ التدريس فيها عام 1919، وتعد من أولى المدارس التي أنشئت في الأردن وكان التدريس يتم في بناء مستأجر بوشر البناء بطابق أرضي عام 1921، واكتمل عام 1923، وتتكون اليوم المدرسة من طابقين. افتتحها الملك المؤسس عبد الله الأول بن الحسين في 28 ديسمبر 1923، وبواقع 17 غرفة للإدارة والتدريس، وهي أولى المدارس الثانوية الحكومية التي شيدت في إمارة شرق الأردن آنذاك. قبل أن تتحول إلى المملكة



الأردنية الهاشمية في وقت لاحق بعد انتهاء المعاهدة البريطانية التي أبرمت بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى وكان الطلاب يقدون إليها للدراسة من جميع المناطق في الأردن وأغلبهم أصبح ذا شأن واستلم الكثيرون منهم الوزارة في الأردن هذا دلالة أن التعليم كان في مدينة السلط منذ مطلع القرن العشرين

بيئتها معتدلة وجبالها مغطاة بأشجار حرجية من البلوط والبطم واللزاب وأشجار مثمرة مثل الزيتون والعنب والتين والرمان واللوزيات ومدينة السلط مطلة على غور الأردن الذي يفصل بين الأردن وفلسطين ويمكن أن تشاهد منها مدينة القدس بوضوح في حال خلو السماء من الغيوم

ما سبق كان مقدمة تعريفية موجزة عن مدينة السلط إلا أن ما يهمنا هنا هو ثوب المرأة في مدينة السلط الذي كان يختلف في الشكل والحجم والوزن أيضا عن ملابس النساء في الأردن وفلسطين ومن المعلوم أن لكل منطقة في الأردن زيها الخاص فزي المرأة البدوية يختلف عن ساكنات الأرياف والمدن والثوب الذي نحن بصددته في دراستنا هذه كانت النساء يرتدينه في المناسبات العامة وفي الأعياد هذا الثوب يطلق عليه عدة أسماء منها الخلقة السلطانية (بفتح الخاء واللام) والمدرقة التي كن يرتدينه في الزيارات الخاصة

ما يميز ثوب المرأة السلطانية أو ما يطلق عليه الخلقة السلطانية تمييزا له عن الملابس النسائية الأخرى هو ألوانه وحجمه وطوله ووزنه.

الخلقة السلطانية ثقيلة الوزن فقد يزيد وزنها عن خمسة كيلوغرامات وقد يصل الى اثني عشر كيلوغراما بينما يحتاج من القماش الى عشرين ذراعا من القماش الأسود وهذا القماش معروف عنه أنه تويبت مأخوذ عن زنوت الانجليزي (أنواع من القماش) الذي يصنع من دودة القز وله خاصية مفيدة حيث يتميز بملاءمته لجميع الفصول فيمكن ارتداؤه في الصيف وفي الشتاء حيث يمكن أن يكيف الجسم حسب الجو فيعطي البرودة في الصيف والدفء في الشتاء مما يفسر ارتدائه على مدار العام والذي يطرز بتطاريز خاصة سنشرحها

لاحقا كما تحتفظ النساء عموما بثوبين إذا كانت الحالة المادية تسمح بذلك وفي الغالب تكون من ضمن الجهاز الذي يكون مع العروس.

عند مقارنة الخلقة السلطانية بباقي أزياء النساء في الأردن والمنطقة فهو يميل الى الاختلاف من عدة جهات فتصميمه يعتمد على التطريز اليدوي ولا يشاهد في تصاميم دور الأزياء العالمية لأن التصاميم الحديثة تميل الى الخفة والبساطة وتنوع الألوان وإظهار المفاتيح لجسد المرأة بينما الخلقة السلطانية أكثر جمالا وأناقة وتميل للستر وإخفاء جسد المرأة دون أي اعتبار للحجم.

الخلقة السلطانية مميزة للنساء في مدينة السلط (ويطلق على النساء اللواتي ينتسبن للمدينة السلطيات نسبة الى مدينة السلط) تجد فيها معاني العزة والأنوثة والكبرياء ويعتبر لبس الخلقة من العادات والتقاليد العربية الأصيلة.

يحمل الزي الشعبي لدى المرأة السلطانية (الخلقة) في طياته العراقة والأصالة كما تشكل ألوانه الزاهية الى الأنوثة المحتشمة القادرة على لفت الانتباه لما يضيفه من جمال وأناقة.

يمتاز هذا الزي بتقاسيم وبمسميات غريبة وبمقاسات كبيرة تكاد تزيد عن 16-20 ذراعا من قماش التويبت الأسود (زنوت الانجليزي وهو الأطلس الأسود من القطن) من نوع القماش الذي تصنع منه العباءات النسائية ويطرز باللون الأرجواني أو الأحمر وتسمى تطريزة «قرط المرجان» باللون الأرجواني أو الأحمر أو الأزرق. ولكل لون مناسبة خاصة به فاللون الأحمر مثلا للأفراح.

التطريز اليدوي هو سمة مميزة للثوب النسائي في كل المناطق في الأردن ويعبر عن مهارة النساء ويكون من خيوط الحرير بألوان مختلفة.

وتلبس المرأة السلطانية مع الخلقة القميص الذي يغطي الرقبة واليدين حيث أن الثوب الشمال غطاء الرأس يطلق عليه العصابة أو الجبة وتصل أبعادها الى 1.5 متر X 1.5 متر تلف على الراس على

1) مكونات وأجزاء الخلقة السلطانية:

تتكون الخلقة السلطانية من عدة أجزاء هي كالتالي:

1. الجزء الرئيسي منها هو البدن وهو الصدر ويكون محلى بتطاريز خفيفة وناعمة تكون على محيط القبة ولها جزء يسمى اللسان وهو طويل ويصل الى الركبة.
2. البنايق: فهي مثلثة الشكل وتغطي كامل الجسم وعادة ما تكون فضفاضة لتسهيل حركة وخطوات المشي وتزين بشكل المناجل الملونة بألوان حريرية زاهية.
3. الأردن (الأكام): فهي عريضة وطويلة جدا كانت تلف بها المرأة عند خروجها ويقسم الردن إلى عدة شرائح من اللون الكحلي والأسود والتي غالبا ما ترتديه صغيرات السن أما المتقدمات في السن فيركزن على اللون الأسود ويطلق عليه طلس أي الغامق جدا وتزين بالوان خفيفة جدا من التطاريز الحريرية.
4. محيط الخلقة (الحفة): الذي يصل محيطه إلى سبعة أمتار وأكثر تبعا للحالة المادية للأهل وتكون من اللون الكحلي المألطي وتضم تطاريز ورسومات خاصة مصنوعة من الخيوط الحريرية الزاهية وهي الأحمر والأزرق والبرتقالي. ويطلق على الحزام الذي يربط به الثوب حول البطن كونه لحجمه وطوله الكبيرين يتم طيه ثلاث طيات ويتم تثبيته وشده بحزام يطلق عليه شقيقة أو الحزام.
5. الحطة أو العصبة: التي توضع على الرأس وهي قطعة من الحرير الموشى بالقصب الذهبي أو الفضي أو كليهما، وتكون حمراء، أو سوداء اللون ويمكن أن تكون بنية غامقة أو زهرية أو برتقالية فهي غالبا ما تصنع من حرير القز وتكون مطعمة بخيوط ذهب حقيقية تلف عدة لفات وتتخللها أهداب حريرية مذهبة تتدلى من رأس المرأة حتى صدرها وتعلوها القراميل التي تجدل بها جداول النساء السلطانيات وغالبا ما تكون من الحرير الأسود أو البني أو الأسود وذلك حسب لون شعر

شكل عصابة دائرية أما الحطة التي توضع على الرأس فتصنع غالبا من حرير القز، وتكون مطعمة بخيوط ذهب حقيقية تلف عدة لفات وتتخللها أهداب حريرية مذهبة تتدلى من رأس المرأة حتى صدرها، وتعلوها القراميل التي تجدل بها جداول النساء السلطانيات، وتكون عادة من الحرير الأسود أو البني واختلاف اللون عائد لطبيعة المناسبة كما تم ذكره سابقا.

وكانت عندما تخرج المرأة من إطار حارتها تضع الكم الأيمن من الردن والذي يصل طوله إلى مترين فوق العصابة على رأسها بحيث لا يبدو منها إلا عيناها وذلك يعني احترامها وتقديرها لزوجها وأهلها وتقاليدها.

وفي أيام البرد كانت المرأة السلطانية تلبس الجبة فوق الخلقة وهي عبارة عن معطف من الصوف الانكليزي الذي كان يستورد من خارج البلاد وكان غالي الثمن في ذلك الوقت.

الخلقة السلطانية زي ينقسم إلى عدة أجزاء تستخدم فيها أقمشة من أنواع مختلفة منها التوييت، غزالين، واردة عزروت إضافة إلى كافة أنواع الخيوط الحريرية التي تستخدم للرسومات والزينة.

وصف عام للثوب (الخلقة السلطانية):

يتكون الثوب من الردن وهو الكم الطويل الواسع جداً فالردن الذي يكون بالجهة اليسرى يرفع من الخلف ويوضع على الرأس وتوضع الحطة الحمراء فوق هذا الردن الذي غطى الرأس وتكون الربطة من الجهة اليمنى من الرأس ثم يوضع الردن الآخر الذي يمثل اليد اليمنى فوق الحطة أما بالنسبة للحطة السوداء فكانت ترتديه المرأة السلطانية عند دخولها في سن الخمسين وكانت مقصبة باللون الذهبي ومصنوعة من الحرير الهندي، وتكون المرأة قد ارتدت القميص المطرز الصدر والأكام وتلبس أيضا السروال وتضع على أطراف شعرها القراميل وهي وصلة للجدايل مزينة بخرز ذي ألوان بهية ومتعددة.

الرأس يلبس تحت العصابة ما يسمى الشنبر: ويسمى أيضاً المنديل أو المسفح أو الملقع. والشنبر هي قطعة من القماش ذات ألوان متعددة أشهرها الأسود والأبيض أو مقصبة باللونين معاً تلف على الرأس قبل وضع العصابة على الجبين وقد يطول الشنبر ليصل أسفل الظهر.

الخلقة السلطانية قماش وتطريز:

بالنسبة لقماش الثوب أو الخلقة السلطانية فالقماش الذي تصنع منه الخلقة السلطانية يطلق عليه توييت أسود غامق وهذا القماش معروف عنه أنه توييت مأخوذ عن زلوت الانجليزي فيعتبر هذا القماش الفريد والذي يكيف الجسم حسب الجو فيعطي البرودة في الصيف والدفء في الشتاء ويرتدي هذا الثوب على مرحلتين فهو عريض وطويل جداً فترتديه المرأة وعند الوصول توضع على خصرها حزام من الحرير الهندي (الشفيفة) وتوضع فوقه القطعة التي ترفع من عند الخصر لتنزل وتوازي الدارة وهي طرف الثوب.

الردن يعرف عند العرب بالكم الطويل الواسع جداً فالردن الذي يكون بالجهة اليسرى يرفع من الخلف ويوضع على الرأس وتوضع الحطة الحمراء فوق هذا الردن الذي غطى الرأس وتكون الربطة من الجهة اليمنى من الرأس ثم يوضع الردن الآخر الذي يمثل اليد اليمنى فوق الحطة أما بالنسبة للحطة السوداء فكانت ترتديه المرأة السلطانية عند دخولها في سن الخمسين وكانت مقصبة باللون الذهبي ومصنوعة من الحرير الهندي، وتكون المرأة قد ارتدت القميص المطرز الصدر والأكمات وتلبس أيضاً السروال وتضع على أطراف شعرها القراميل وهي وصلة للجدايل مزينة بخرز ذي ألوان بهية ومتعددة.

1) فلان ما ينطج مقنعة:

في مدينة السلط لم تكن النساء يرتدين الخمار أو غطاء الوجه كالنساء في البادية ويكون البديل عن ذلك بالقماش العريض للكم أو الردن حيث أن الكم يكون عريضاً فتغطي به المرأة وجهها ولا يمكن ملاحظة



المنجمة الأردنية لانا القسوس في الخلقة السلطانية

المرأة.. تطرز على شكل حزام مستطيل للرأس ويربط على أعلى الجبين. ويتراوح طولها بين المتر والنصف إلى الأربع أمتار وفي الكرك تكون على شكل حزام دائري ترصع طرفيها بقطع نقدية ذهبية. وتزين بالشناشيل في آخرها.

6. ما يلبس تحت الخلقة القميص المزخرف على صدره تطاريز اسمها (عش) أو برسومات لاعمة جدا وغالبا ما تكون بشكل الأزهار والورود.

7. الكبوت: فهو جزء من ملابس المرأة السلطانية وغالبا ما يكون من الجوخ ويلبس على وجهين من الداخل اللون الكحلي والخارجي الأسود التوييت.

ويرافق ارتداء الخلقة المصاغ وقد كان عبارة عن شك من الذهب العصملي نسبة الى العثماني تتوسطه الخمسة (قطعة ذهبية على شكل خماسي) المعقود بقماش التوييت

وكانت المرأة السلطانية تزين بالمباريم (نوع من الأساور الذهبية) الذهبية الأساور في اليد والخلاخيل في القدم إضافة الى استخدام الوشم على الخدين واليدين كمعلم من معالم الجمال العربي.

فكانت جميع النساء بالأردن على اختلاف أديانهن لا بد من أن تغطي الرأس بلباس العصابة، وغالبا ما تكون سوداء، وفي بعض المناطق تكون قطعة من الحرير الموشى بالقصب الذهبي أو الفضي أو كليهما وخاصة عند نساء السلط والشمال. وكانت النساء قبل وضع العصابة على

استعمال الإبرة والخيط على القماش ويكون مستوحى من البيئة المحيطة وتقوم النساء بالتطريز على القماش الأسود والأزرق بهدف إعطاء تغيير للون.

كما ذكرنا فإن التطريز يكون بالغرز على القماش أو مواد شبيهة به باستخدام إبرة الخياطة والخيط. ويمكن المزاوجة بين الغرز لرسم رسوم مطرزة لاحتلالها، منها الحيوانات النباتات البشر والتكوينات التجريدية. وتستخدم في تطريز أقمشة مختلفة وخيوط متنوعة وإبر ذوات أنواع وأحجام مختلفة. والغرز الأساسية محدودة العدد في فن التطريز. قد يشمل التطريز أيضاً مواد أخرى مثل الأشرطة المعدنية واللؤلؤ والخرز. وغالباً ما يوجد التطريز في القبعات، المعاطف، البطانيات، القمصان، الجوارب والملابس النسائية التقليدية. التطريز هو من التقنيات الأساسية لعمل غرزة السلسلة والعروة، غرزة البطانية وغرزة الساتان.

أما بالنسبة للتطريز في الثوب السلطي فقد تشترك أكثر من واحدة في تطريز الثوب الذي تتشابه به جميع الأثواب حتى أنه لا يمكن التمييز بين ثوب وآخر وهذا يساعد في المساواة بين النساء عندما يرتدين الخلقة السلطية حيث لا يمكن التمييز بينهن على الجانب المادي فأثوابهن متشابهة

بالنسبة للتطريز الذي كان يميز هذا الثوب كان يدور أي أن التطريز يكون باليد ويطلق عليه التحريري والمناجل والعريجة وكان يطرز بالحبر الأصلي ومما يميز الخلقة السلطية أن لها (بنايق) تمتاز باللون النيلي الأزرق والأوان تطريز الثوب السلطي مستمدة من البيئة السلطية الثرية وهي الأحمر الأقحواني والأخضر بكافة تدرجاته والأزرق السماوي وغيرها من الألوان البهية التي تكسر حدة وفتامة اللون الأسود وتمنح شعور بالراحة والسعادة للناظر إليها.

أما بالنسبة للوشم الذي كان من زينة النساء سابقاً كانت المرأة السلطية تتدقق الوشم وتعمله على شكل سيلان من تحت الشفة السفلى من الفم إلى حد منطقة الذقن وكانت توشم من عند رسل اليد وذلك للزينة، وقد انتشر فن الوشم في معظم أرجاء بلاد الشام منذ مئات



الخلقة السلطية كبيرة الحجم يصل طول الثوب إلى سبعة أمتار كما تشير له الصور أعلاه مقارنة بالمدرقة الزي التقليدي

شيء من وجهها سوى عينيها بحيث لا يتعرف عليها الشخص الغريب ويطلق على المرأة بالهجة المحلية السائدة مقنعة أي المرأة التي اتخذت من ثوبها قناعاً فلان ما ينطج مقنعة هو قول سائد يطلق على الرجال الذين هم أشباه الرجال وما هم برجال لأهم لا يستطيعون التغلب على امرأة تضع الرदन على رأسها مغطية به وجهها دلالة على ضعفه أمام الرجال إذ هزمت امرأة فكيف به عندما يبارز الرجال.

(2) وشم وتطريز:

يعتبر التطريز الشعبي الأردني فناً راقياً ومن أهم الفنون التاريخية الأردنية، فمن خلال التصاميم والرموز استطاع الإنسان الأردني أن يسجل تاريخه ويعبر عن المعتقدات وأنماط التفكير الاجتماعي من عادات وتقاليد توارثها الأردنيون عبر القرون. ومن خلاله تم تزيين الملابس النسائية بالتطريز من خلال رسومات وألوان الخيوط ويعتبر التطريز أو فن التزيين فناً يدوياً من خلال

السنين إلا أنه بدأ بالتلاشي منذ منتصف القرن الفائت .

وكانت المرأة السلطانية تمتلك ثوبين وهي الخلقة وذلك للخروج بالمناسبات إما الأفراح أو العزاء التي يطلق عليها بالمياتم. ولا ترتدى الخلقة طيلة أيام السنة لأنها مكلفة ماديا وثقيلة الوزن وارتداؤها يتطلب جهدا .

في الأيام العادية في المنزل وفي البستان وفي نطاق أعمالها اليومية كانت تلبس المدرقة وهي عبارة عن ثوب بسيط جداً واسع مريح تقوم به بأعمال المنزل مثل الغسيل والعجين وهو ساتر للبدن وعند الخروج لتعبئة الماء تلبس فوقه الكبوتة وهي عبارة عن دامر (حاكيت) إلى منطقة الركبة يستر صدر المرأة وبطنها بصورة خاصة وقد حرصت السلطانيات على ارتدائه .

ثوب السلطانية والبيئة المحيطة :

ويرتبط الثوب السلطاني بطبيعة المنطقة الجغرافية والطبيعية بعلاقة وثيقة وتكاملية فقد كانت المرأة السلطانية عند الذهاب لتعبئة الماء من العيون لاسيما في منطقة البلد القديمة وشارع الحمام وسرايا ابو جابر تنزل من جميع الجبال ومن الخندق والعيزرية والصافح والسالام والبقيع والجدعة وواد الأكراد والمنشية «وهي أسماء لمناطق وأحياء في مدينة السلط» للوصول الى الماء وهذا كان يدعوها لأن ترتدي الزي الواسع والمريح الذي لا يعيق الحركة لأن الطريق كانت عبارة عن أدراج قديمة «السلط لأن بيئتها جبلية تربط بينها بالأدراج» وعقبات ونزول حاد وبالنسبة لها فهذا الزي يعطيها سهولة بالحركة ويساعدها على تحمل مشقة الطريق .

ومما يميز الزي السلطاني أيضا أنه موحد الألوان فلا تتميز فتاة سلطانية عن أخرى وكل الفتيات يتعاون في عملية التطريز فعلى سبيل المثال تجلس خمسة منهن مرة واحدة لتطريز ثوب كامل فواحدة تستلم الرदन الأيمن وأخرى الرदन الأيسر وأخرى البنيق والدارة وهكذا فان عملية إنتاج الأثواب المطرزة ساهمت في تعزيز التعاون الاجتماعي بين السلطانيات ودعمت وأواصر المحبة والتعاون .

الخلقة السلطانية أصبحت الآن تراثا وتباهى بعض

النساء في ارتدائه بالمناسبات العامة ومنهن النائب في البرلمان الأردني هدى أبورمان وبما أنها أول فتاة في مدينة السلط تفوز بالانتخابات وتكون نائبة في مجلس النواب فقد ارتدت الخلقة السلطانية في افتتاح الجلسة الأولى لمجلس النواب الأردني وذكرت معلومات عنها فقالت في حوار لها مع المدينة نيوز : وزنها 15 كيلو غرام، وطول قماشها 22 مترا، وأجابت أيضا : بأن هذه المدرقة كانت لجدها ولوالدة جدتها ولبستها أمها ومن بعد أمها لبستها هدى وقررت أن ترتديها في افتتاح المجلس قائلة : لي الشرف بارتدائها يوم افتتاح سيدنا الملك عبدالله الثاني للمجلس . النائب هدى لبستها في ذلك اليوم 14 ساعة .. وزن ثقيل وزمن طويل تحية لجداطنا وأمهاتنا ومدارقهن اللاتي يعدن بنا إلى ما قاله المتنبى :

ذكر الصبا ومراتع الأرام

جلبت حمامي قبل يوم حمامي

الخلقة السلطانية في حجمها الطبيعي من مجموعة فاخوري للأزياء وأذكر أن الرदन قد يصل طوله إلى سبعة أمتار والثوب يرتدى بعد طيه الى أكثر من ثلاثة طيات ويتم ربطه وتثبيتته بحزام خاص .

1) طريقة لبس الخلقة :

وتتم بمساعدة إحدى السيدات وتشد من الوسط بشوحيحة أو شفيفة وهو حزام من الجلد ويكون بها عب .

وهناك رदन تحت الحطة والرदन الآخر فوق الحطة .

وكانت المرأة لا تخرج من بيتها إلا وهي ترتدي هذا الثوب الجميل الرائع ، وهي أيضاً ملفعة بالرदन ولا تظهر إلا عيناها وترتدي تحت الخلقة ، أيضاً ، القميص المطرز بتطريزة عش البابل والشروال المكشكش والمطرز من الأسفل .

الصور من الكاتب.

أ. نادية بوطاهر - المغرب

المرأة في المصادر الشعبية بين المصدر المجهول والمصدر المعلوم

قراءة في كتاب الدكتورة العاصمي: «صورة المرأة في الموروث الشعبي المغربي»

حظيت المرأة بنصيب الأسد في الموروث الشعبي عامة والمغربي خاصة، فقد ضربت الأمثال وحُكِيت الحكايات وأُلفت القصص في المرأة في كل حالاتها الاجتماعية حتى أنها تناولت المرأة من جوانب عدة سواء أكانت زوجة أو بكرا أو عانسا أو أمًا أو مطلقة أو أرملة...

وإذا ما تتبعنا صورة المرأة في الأمثال الشعبية وحتى في الحكايات الشعبية نجد ما أخوذة من واقع الحياة اليومية واقع المرأة ومكانتها داخل الجماعة، ونستطيع من خلال هذا الموقف استشفاف واقع المرأة في المجتمع المغربي ككل، بحكم أن هذه الأمثال تعبر عن التفكير الجماعي للشعب بأكمله.

وقد سلط بعض الباحثين الضوء على جانب مهم من هذه النظرة النمطية للمرأة في مجتمع يهيمن عليه الجانب الذكوري في فترة من الفترات، وكُتبت دراسات وأبحاث عديدة في هذا



الموضوع ومن بين هذه الدراسات نجد الكتاب القيم للدكتورة مليكة العاصمي المعنون «بصورة المرأة في الموروث الشعبي» الذي نشر عن دار الثقافة سنة 2010 يتكون من 139 صفحة من الحجم المتوسط افتتحته بمدخل معنون «بالموروث الشعبي وصيغه صورة المرأة ومرجعياتها» عرفت فيه الموروث الشعبي ثم اختارت نسقين ثقافيين كبيرين يلخصان الصورة التي يقدمها الموروث الشعبي عن المرأة، أدرجتهما تحت عنوانين كبيرين الأول: خطاب اجتماعي عام حول المرأة ويمثله المثل الشعبي، أما الثاني فهو خطاب خاص للمرأة ذاتها عن نفسها وتمثله الحجايات.

لنتحدث بعدها عن صورة المرأة في الموروث الشعبي والتي تتراوح بين الصورة السلبية المعادية للمرأة والصورة الإيجابية المناصرة لها وكذا الصورة المتوازنة التي تعتمد على المنطق دون الانحياز إلى جانب معين، كما اعتمدت الدكتورة العاصمي على مصدرين أساسيين لتقربنا من هذه الصورة وهما: مصدر معلوم متمثل في رباعيات عبد الرحمان المجذوب ومصدر مجهول متمثل في المثل الشعبي والحكاية الشعبية.

أولا المصدر المعلوم: اعتمدت الدكتورة العاصمي في هذا الصدد على أقوال عبد الرحمان المجذوب المعروفة المصدر والتي جمعت في ديوان صغير معنون بـ «ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب» هذه الأقوال تطرقت إلى جانب مهم من علاقة الرجل بالمرأة حيث انصبت كلها ودون استثناء على السلبية والحط من قيمة المرأة ومكانتها داخل المجتمع، وقد شكلت المرأة مادة دسمة في رباعياته، يجعلها تلبس ثوب المكيدة والغدر والخديعة... حتى أضحت أقواله عن النساء صورا نمطية يستدل على مصداقيتها من بعض الوقائع التي تحدث في الحياة اليومية خاصة علاقة المرأة بالرجل، لتصبح بذلك قواعد ذهبية مترسخة في أذهان العديد من الأشخاص سواء من الرجال أو النساء خصوصا وأن قائلها معروف.

وقد عمدت الدكتورة العاصمي إلى إدراج كل أشعار المجذوب النسائية بحكم أنها تتراوح بين الخطاب السلبي الطاغى على فكر المجذوب والخطاب الذي أسمته الناقدة بالمتوازن نوعا ما و المتراوح بين الإيجابية والسلبية غير أنها عموما لا تحمل في طياتها أي خير للمرأة.

ونستدل على الخطاب العدواني الوارد في كتاب الدكتورة العاصمي والمستمد من ديوان عبد الرحمان المجذوب بعدة أبيات منها:

بهوت النساء بهتاتين

ومن بهوتهم جيت هارب

محزمين باللفاع

ومخللين بالعقارب

سوق النساء سوق مطيار

يا الداخل رد بالك

يوريوك من الرج قنطار

ويخسروك فراس مالك

أما الخطاب المجذوبي المتوازن فاستشهدت عليه بالأبيات الآتية:

لا تعشق زين الدفلة

فالأرض داير ظلايل

لا تعشق زين الطفلة

حتى تشوف الفعايل

نوصيك يا حارث لقديم

بلاك من دخانها ليعميك

لا تديشي لمر المعفونة

اتعاون هي والزمان عليك

وإذا عدنا إلى دلالة هذه الأبيات نجدها تدعو بشكل صريح وواضح إلى أخذ الحيطة والحذر قبل الدخول في مشروع الزواج من أي امرأة قبل الإطلاع



وفساده يفسده، وهذا يوحى ضمناً بخضوع الرجل للمرأة مما يبرر نوعاً ما هذا الحرص المبالغ فيه. ثم انتقلت العاصمي إلى الخطاب الثاني وهو الخطاب المجهول المصدر والمتمثل في المثل الشعبي والحكاية الشعبية.

المرأة نسوة

لا يعتبر المثل الشعبي فقط لوناً من ألوان الفنون الشعبية ولكن له تأثيره على سلوكيات الأفراد داخل مجتمع معين، فأحياناً يكون التأثير إيجابياً وفي بعض الأحيان يكون أثر المثل الشعبي سلبياً يضر بالفرد وبالتالي يضر بالمجتمع الذي نعيش فيه، وكما هو معلوم فالأمثال الشعبية تساهم بشكل غير مباشر في تشكيل أنماط واتجاهات المجتمع مما جعلها محور اهتمام عدد كبير من العلماء والباحثين، فهي تحمل ملامح شعب كامل كاسلوب معيشتة أو معايير الأخلاقية ومعتقداته الدينية وغيرها.

على حسن سلوكها ودمائة أخلاقها، لأن الشكل الخارجي للنظرة ليس معياراً على استقامتها بل يدعوا المجلوب إلى ضرورة التعمق والبحث في أخلاق وخصال المرأة مشبهاً إياها بشجرة الدفلة المعروفة ذات الغصون المزهرة الطرية تسر الناظرين غير أن هذه الشجرة في الواقع لا فائدة منها لأن جذورها شديدة المرارة.

ثم انتقل في تحذيراته إلى المرأة المعفونة أي المرأة التي لا تهتم بنظافتها ونظافة بيتها مما يسبب في فوضى منزلية يحكم أن المرأة تساعد الرجل في أمور حياته من خلال الاهتمام به، وبأطفاله... من خلال القيام بمجموعة من الأشغال كالطبخ والكنس وغيرها من الأمور التي تحتاج إلى الترتيب والعناية وكلها تقوم على النظافة.

هذه الأبيات فيها قدح صريح للمرأة إلا أنها في العمق تحمل دلالات إيجابية لا يصريح بها المجلوب وربما لم يكن يرمي إليها أساساً في خطابها، هذه الأبيات فيها دلالات كثيرة منها أن أمور الرجل لا تستقيم بدون المرأة وإن صلاح المرأة يصلح حاله

ومن الأمثال المعادية للمرأة في كتاب العاصمي نجد:

طاعة النساء دامة.

كل بلية سبابها ولية.

النساء هم لا يتنسى.

كيد النساء قوي، وكيد الشيطان ضعيف.

- الله ينجيك من الساكتة يلى دوات، ومن الحاجبة يلى طلات.

هذه الأمثال تقدم نظرة دونية تحط من قيمة المرأة، باعتبارها شر لا بد منه، هي مركز البلية طاعتها ندامة، لأنها لا تفكر جيداً وهذا القول ربما يشير إلى الحديث الشريف «النساء ناقصات عقل ودين» رغم أن معنى الحديث واضح.

الحكاية الشعبية هي تلك الحكاية التي تناقلها الناس عن طريق الرواية الشفهية منذ القدم، ويلعب الخيال الشعبي دوراً كبيراً في صياغتها، وفي تأطير بعض الأحداث التاريخية والشخصيات، بالمبالغة والغرائبية، وتقف الحكاية الشعبية عند حدود الحياة اليومية والأمور الدنيوية العادية، ذلك كمكر النساء ومكائد زوجات الرجل الواحد، وقسوة زوجة الأب على الطفلة المسكينة التي تتدخل العناية الإلهية لإنقاذها وغيرها من الحكايات المتعلقة أساساً بالنساء.

ونعرف أن الحكاية الشعبية هي عمل أدبي يتم نقله من جيل إلى جيل شفهاً وبذلك فإنها تتغير نتيجة هذا التناقل وهذا سبب تغير الحكاية من جيل إلى آخر، كنتيجة طبيعية لهذا التناقل الشفوي الدائم وهي إبداع فردي لا نعرفه، ولا نستطيع تحديد هويته، لكنها تصبح بعد تواتر الرواة اعتماداً على الذاكرة عمل كل من اشتركوا في النقل أو الرواية، وهكذا يحول الإبداع الفردي إلى أدب جماعي يؤثر فيه الشعب.

تعددت صورة المرأة في المثل الشعبي وتنوعت غير أننا نلاحظ أن الدكتور العاصمي ركزت بالدرجة الأولى على الأمثال التي تقدم صورة متوازنة عن المرأة هذا إن لم تكن إيجابية مناصرة لها وهذه الصورة مناقضة تماماً عن الصورة الأولى صورة عبد الرحمان المجذوب التي تقدم ما هو سلبي محض عن المرأة، وقد استشهدت الدكتور العاصمي على ذلك بعدة نماذج من الأمثال المناصرة للمرأة: «لي ماعندو بنات معروفوا حد باش مات»، دلالة على أن الفتاة تبكي وتحزن لموت أبيها أكثر من الولد.

«لي يتزوج مرا صغيرة يحوز الخير والذخيرة»، أي أن المرأة الصغيرة في السن تكون أكثر نشاطاً وقوة لمساعدة الرجل في الحياة اليومية.

«إلى مات البو توسد الركبة ويلا ماتت الأم توسد العتبة»، أي بموت الأب تناضل المرأة وتضحي بكل شيء من أجل أطفالها، لكن بعد موت الأم فالأب يتزوج من امرأة أخرى مما يتسبب في ضياع الأطفال وغيرها من المشاكل.

عند تتبعنا لمعظم الأمثال الشعبية الواردة في كتاب الدكتور العاصمي نجد أنها اختيرت بعناية وقد استقت منها الناقدة ما هو إيجابي مناصر للمرأة، وكذلك ما هو سلبي معارض لها، لكن إذا قمنا بمجرد دقيق ومفصل للأمثال المغربية سنجد أغلبها يحمل من المعاني التي تحط من قيمة المرأة وتصورها في أبشع صورها على غرار ما جاء في أشعار المجذوب، حتى أنها تصرح في بعض الأحيان بضرورة موت الفتاة على الطريقة الجاهلية في وأد البنات.

وقد اخترت لكم جملة من الأمثال التي لازالت روح وأد البنات قائمة في كثير من معانيها والتي تصرح في دعوتها الخطيرة إلى ذلك قائلة: موت البنات من المكرمات، تكبر الحية ولا تكبر البنية، بالإضافة إلى معان أخرى يروج لها المثل الشعبي من قبيل حمقة وقالولها زغرقي، وجه الشارقة ما يخفى ولو تحكو بالحلفة، لا زينة وزادها نور الحمام، ما عند القرعة ما ترعى غير مشيط راسها وغيرها.



بالعامية تنتهي نهاية واحدة هي انتصار المرأة وتدمر السلطان على إنكاره لمجهودات زوجته.

هذه الحكاية تبرز بوضوح أن حيل المرأة ليس دائما لها وقع سلبي، إنما المتأمل في وقائع وأحداث التاريخ والحياة سيجد أن ذلك مما يعد من الدهاء والأساليب المبررة لدى المرأة لتحقيق المصالح أو دحر المفسد، وإن اختلف أسلوب استخدامها من امرأة لأخرى.

كما أن كيد النساء ليس دائما شراً محضاً، فممنه الكيد الطيب الذي خص به الله تعالى المرأة عن استطاعة على استعمال الحيلة لأخذ ما تريد من الرجل أو عن غيره دون أن تسبب له أذى، لكن هذا قد يفهم الفهم الخاطئ خصوصاً مع أولئك الذين اعتادوا فرض سلطتهم المطلقة في اتخاذ القرارات.

غير أن النيش في الحكايات الشعبية يجعلنا على الحكايات التي تجري مجرى المثل في الإساءة للمرأة حيث قدعناها في أبشع صورها ونخرعنا لعل على ذلك حكاية زوجة الأب الشريرة التي تعذب أبناء زوجها، وحكاية العجوز الساحرة التي تنتقم من الأعمى وتحولها إلى غراب. وغيرها من الحكايات التي لا يسعنا الوقت لسردها في هذا المقام.

وهي منتشرة بين عامة الناس مجهولة المصدر يبدو أنها في كتاب الدكتور العاصمي تأني الآن ثره للمرأة اعتبارها من خلال نماذج استقتها الناقدة بعناية وقد اختارت لنا حكاية شعبية نسائية شهيرة عنوانها: كلشي من لعيالات. دارت بين السلطان وزوجته، وخطاب المدينة وزوجته، وكيف أن المرأة أرادت أن تثبت لزوجها الحاكم أن لها فضلاً عليه وعلى تدبير أعوره وتنظيمها وكيف أنها تساهم بشكل غير مباشر في نجاحاته، غير أن الحاكم لم يقتنع بكلامها وطردها من القصر لتذهب عند خطاب المدينة وتدير شؤونها بحكمتها وذكاها ليصبح من تجار المدينة وأعيانها، في المقابل تدهور حال السلطان الذي فقد السيطرة على زعام الأمور وأصبح يعاني من الفشل والفساد والخراب. وقد حُكيت هذه الحكاية باللغة العربية ثم بالدارجة المغربية ويتوجهات مختلفة، غير أنها تصب في نهاية واحدة هي إبراز مكانة المرأة ودورها الكبير في حياة الرجل الذي لا يستقيم له أمر إلا من خلال وجود امرأة مدبرة وحكيمة في حياته، كل الحكايات الشعبية سواء كتبت باللغة العربية أو



غير منصفة للمرأة بالمعنى الصحيح .

ورغم اعتراف المجتمع بالدور الإيجابي والهام للمرأة فيه إلى جانب الرجل فإن الأمثال التي تحدثت عن إيجابيات المرأة لا تعتبر إلا نزرًا قليلًا أمام الأمثال التي تحدثت عن سلبياتها، وقد صورتها بنصف عقل وماكرة وشريرة ومتقلبة الأهواء ولا أمان لها. كل هذه المفاهيم الخاطئة تظهر بجلاء النظرة القاصرة للمجتمع العربي الذي مافئ يتخبط في مشكل السيطرة وحب التملك من قبل الرجل ومكر ودهاء المرأة للإنفلات من هذا التملك.

ويبقى الاعتراف بأن المرأة تشكل نصف المجتمع ولها دور هام في الحياة إلى جانب أخيها الرجل ضرورة لا بد منها.

يظهر جليًا من خلال دراستنا الكتاب الدكتور العاصمي أن الأقوال المعروفة المصدر والموثقة كأقوال عبد الرحمان المجذوب جاءت في مجملها غير منصفة للمرأة، وكان المرأة ليس لها شيء رسمي وموثق تستند إليه في تبرئة نفسها من كل التهم التي ألصقتها الذكرة الجمعية بها، من كونها مصدر الشر ومصدر الصراع والإفلاس وتغيير حال الرجل إلى الأسوأ.

أما ما هو منصف للمرأة في كتاب الدكتور العاصمي أو المتوازن لم يستند إلا على ما هو غير معروف المصدر و المنشأ كالأمثال والحكايات الشعبية التي لا نجد لها راويًا واحدًا معروفًا حتى أننا لا نستطيع الجزم بصحة ما جاء فيها وبذلك تبقى

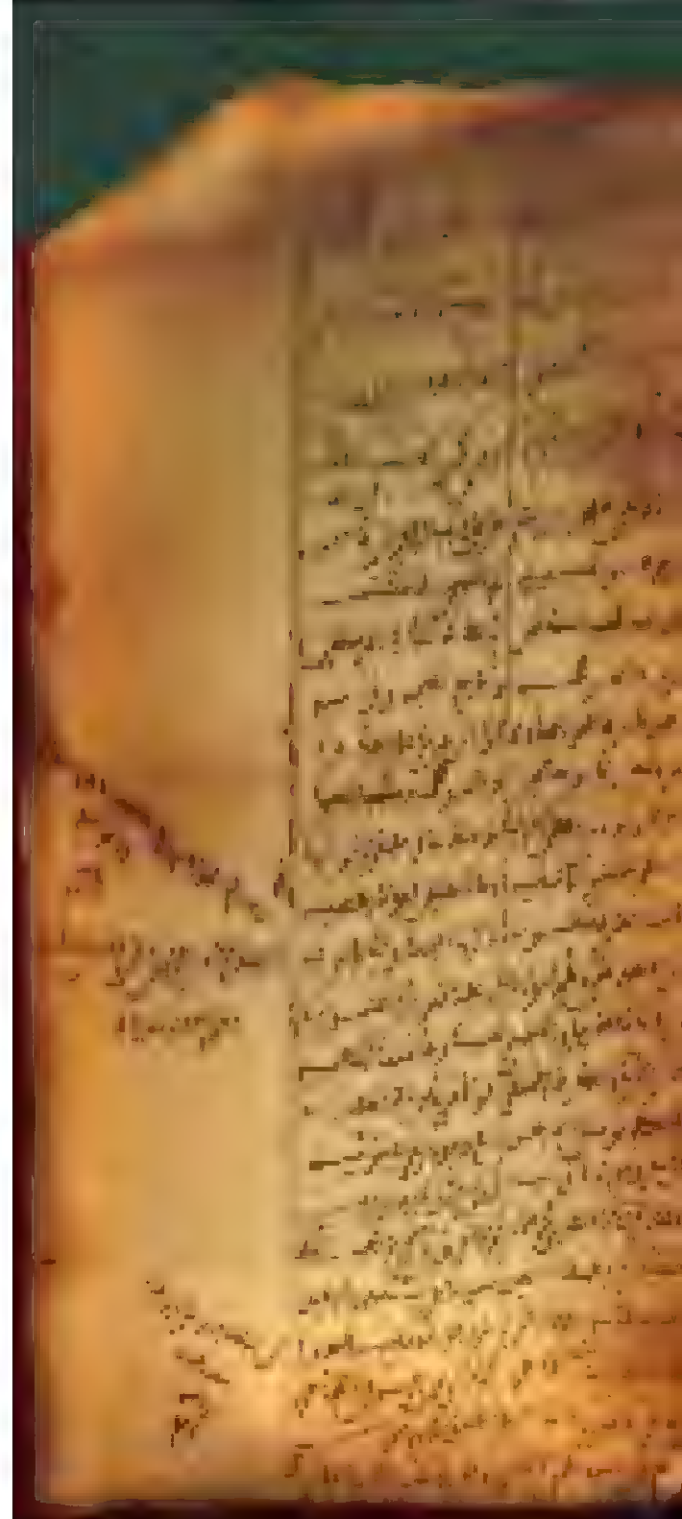
1. <https://anfaspress.com/manager/photos/shares/FIH.jpg>

2. <https://m.ahdath.info/content/uploads/2019/05/CBENIMELLLLapture-484x418.jpg>

أ. أمينة حاج داود - الجزائر

الدرة المصونة في علماء وصلحاء بوننة

جاء الكتاب التراثي « الدرة المصونة في علماء بوننة » الصادر عن دار الوسام العربي / الجزائر، لأحمد بن أبي عبد الله قاسم البوني، والذي حققه وشرح حواشيه وعلق عليه كل من الأستاذين: محمد لخضر بوبكر، و الدكتور سعيد دحماني كبادرة قيمة لإحياء التراث وبعثه من جديد، باعتباره ذاكرة جماعية يسافر المرء منها وإليها، ويطيب له في الكثير من الأحيان الجلوس تحت ثرائها الوارف، والتلذذ بنعيم التقرب من الماضي ومعايشته ومحاكاته في الكثير من الأحيان. ولأن التراث هو واحد من أهم المقومات التي تعنى الشعوب بالحفاظ عليها وإبرازها وإعادة بعثها لتتعرف عليها الأجيال اللاحقة، كما أنه يعد ركيزة مهمة ينطلق منها أي شعب في النهوض بمستقبله، فمن لا ماضي له لا حاضر له، كان لا بد لمختلف الهيئات والجمعيات أن تعنى به، وهذا ما قامت به جمعية أحباب وتلاميذ حسان العنابي،



القيروان. وعند سقوط الخلافة الأموية بدمشق وانتصار العباسيين بالعراق قامت بالقيروان الإمارة الأغلبية، حيث عززت المناطق الساحلية بعد أن بسطت استقلاليتها بشرق شمال أفريقيا، وعلى رأس المناطق الساحلية بونة.

ولأنها - بونة - جزء من مضارب قبيلة كتامة التي ساعدت عصبيتها الحركة الفاطمية، فإنها شاركت في انتصار عبيد الله مؤسس الدولة الفاطمية حوالي 910م. وتحت حكم الحماديين (405-518هـ/1015-1152م) كونت «هيون/ بونة» منطقة مستقلة مسيرة في نهاية القرن الرابع للهجرة/ العاشر للميلاد، من طرف زاوي بن زيري، أحد مؤسسي الدولة الصنهاجية. ومع بداية القرن الخامس للهجرة كان تأسيس بونة الحديثة، حيث تبوأَت المدينة مركزاً استراتيجياً بوصفها ثغراً دفاعياً ومرسى تجارياً وحريباً.

وابتداء من سنة 551هـ/1157م أقحمت بونة نهائياً في إمبراطورية الموحدين، الذين طردوا الصقليين، وفي بداية القرن السابع للهجرة احتلت من طرف بني غانية آخر المنحدرين من المرابطين.

رغم الدعوة الشيعية الإسماعيلية في القرن الثالث الهجري إلا أن السنة لم تفقد مكانتها، فقد استقبلت المدينة الكثير من فقهاء المالكية وعلى رأسهم الأندلسي أبي مروان عبد الله بن علي المشهور بتفسيره لموطأ الإمام المالك.

هذا ويذكر المحققان بأن المدينة عرفت أسياداً آخرين اشتهروا في العلوم الدينية ومنهم: أحمد بن علي بن يوسف البوني، المتوفى سنة 622هـ/1225م. وأبو عبد الله محمد بن إبراهيم التمتام خلال القرن الثامن الهجري، وأبو زكرياء يحيى الكسيلي أثناء القرن التاسع الهجري وغيرهم. هذا وتزخر المدينة أيضاً بتراث صوفي كبير.

التي تحرص كل الحرص على التعريف بتراث بونة * الزاخر، كوجه للسياحة الجزائرية الأصيلة، كما تعنى بالبحث في هذا التراث تأليفاً، وتحقيقاً وشرحاً وتعليقاً، وتعمل على إخراجها إلى النور، فبعد أن أصدرت هذه الجمعية مؤلفاً بعنوان: القول المفيد في علماء وصلحاء بونة، توجت جهدها في التعريف بأعلام المدينة ومشايخها على وجه الخصوص بإصدار ثان تحت عنوان: الدرة المصونة في علماء وصلحاء بونة، وقد رأى هذا المؤلف النور برعاية من المجلس الشعبي لبلدية عنابة.

تبدأ رحلة الكتاب الشيقة بمقدمة ذكر فيها المحققان أن الدرة المصونة والمسماة أيضاً بالألفية الصغرى لصاحبها الشيخ أبي العباس أحمد بن الشيخ أبي عبد الله قاسم بن محمد ساسي بن إبراهيم البوني، من أصل منظومة كبرى يفوق عدد أبياتها 1400، وهي من أهم التصانيف التي ألقت في طبقات علماء البلدة وصلحائها، سواء من أبنائها أو من الوافدين عليها للدرس والتدريس خلال الفترة الممتدة فيما بين القرن الخامس للهجرة والقرن الثاني عشر للهجرة، وبين المحققان أن اهتمامهما بهذا المخطوط إنما هو بغرض الانتفاع بها لما ورد فيها من أعلام. وقد قسم المحققان هذا العمل إلى قسم عني بترجمة حياة المؤلف أسماً ونسباً ومولداً وشيوخاً وتلامذة، مع جمع كل ماله من أشعار وأراجيز، ونظم مخطوطة. ثم قسم آخر تتبعا فيه رحلة الدرة منذ نظمها وإلى غاية وصولها إليهما.

يذكر المحققان أن المدينة مرت بمخاض تاريخي عنيف، حيث أن حضورها يمتد إلى القرن لأول للهجرة/ السابع الميلادي، حينما كانت المدينة تسمى هيون وأصبحت تسمى بونة في القرن الثامن للميلاد/ الثاني للهجرة، حيث أقحمت في هذا القرن في الرقعة المساسة من طرف ولاية



التراث المصوري

العثمانيين في الجزائر، وقاموا بدور في ازدهار الحركة الفكرية، شأنهم في ذلك شأن العديد من أسر تلك الفترة خاصة عائلة الفكون، والمقري. تتلمذ على يد مجموعة من الشيوخ على غرار الشيخ سليمان الشليحي ويحيى الشاوي الملياني، وأحمد العيدني وغيرهم كثير. زار طالبا للعلم العديد من البلدان كالمغرب وتونس ومصر والحجاز، حيث كان يلتقي بمجموعة من العلماء الذين يقصدون البقاع المقدسة من مختلف الأقطار الإسلامية ليأخذ منهم علوم الحديث الشريف، وي طرح لهم ما لديه من علم، وله في ذلك كتاب سماه «الروضة الشهية في الرحلة الحجازية».

هذا ولقد كان لعلماء المشرق دور كبير في توجيهه، حيث لزمهم وأخذ عنهم مثل الشيخ عبد الباقي الزرقاني، والعلامة الأجهوري، والشيخ الشبراخيتي و خليل اللقاني المالكي.

ويتجلى من خلال التعمير الحضري والمباني والتعابير الفنية وأبرزها:

جامع أبي مروان: وهو أقدم مسجد بالمدينة وقد تعرض للتشويه وهدمت بعض أجزائه. كما تحتوي المدينة على جامع صالح باي وكنيسة اغستين وغيرها من المعالم الأثرية.

ترجمة الشيخ أحمد بن قاسم بن محمد ساسي البوني:

ذكر المحققان أن المؤلف هو: الشيخ أبو العباس أحمد بن الشيخ أبي عبد الله قاسم بن محمد ساسي بن إبراهيم البوني التميمي، ولد ببونة حوالي 1063 هـ / 1726 م / من كبار فقهاء المالكية وعلمائها بالبلدة وما جاورها، من أسرة ذات شأن وحظوة حيث كان لأفرادها علاقة مع الباشاوات

هذا وللشيخ أشعار وأراجيز مثل أرجوزته التي أهداها إلى محمد بكداش باشا مهننا إياه بفتح وهران سنة 1120هـ / 1719م، ولافتنا نظره إلى أحوال البلدة، وما يجري فيها من مظالم ومناكر وتطاحن على المناصب وجمع للأموال قال في مطلعها:

الحمد لله العلي

الأبدي الأزلي

ثم الصلاة والسلام

كل على نور الظلام

محمداً والـ

صلاة صب وألـ

أريد أن أخبركم

أدام ري نصركم

بحال هذه القرية

بالصدق لا بالفريـة

قد صال فيها الظالم

وهان فيها العالم

خربت المساجد

وقل فيها الساجد...

نظم مصنفه المصنف في أن المشيخة

جاء في مقدمة الكتاب أن تأليف الشيخ أحمد بن قاسم البوني فاقت 175 عنواناً، ما بين مسهب ومختصر وغير منته، منظومة جلها في شكل أراجيز، ذات مواضيع متنوعة تتعلق في مجملها بالحديث النبوي الشريف والسنة المطهرة والقرآن الكريم، وقد وردت في كتاب «تعريف الخلف برجال السلف» نقلاً عن مخطوط بعنوان: التعريف بما للفقير من التأليف ومن مؤلفاته:

إتحاف الأقران ببعض مسائل القرآن

فتح الباري في شرح غريب البخاري

التحقيق في أصل التعليق الكائن في البخاري

التحرير لمعنى الأحاديث من الجامع الصغير

نفح الروايد بذكر بعض المهم من الأسانيد

نظم الخصائص النبوية

تنوير السريرة بذكر أعظم سيرة

رجز: الدرة المصونة في علماء وصلحاء بونة:

ويعرف هذا الرجز أيضاً بالألفية الصغرى، وقد قسمه أحمد بن قاسم البوني إلى مجموعات معنونة لخصها قوله:

أي بعضهم وهو على أبواب

أربعة تهدي على الصواب

وزدت بالتذييل والتتمة

حسناً وخاتمتنا المهمة

فقد خصص الباب الأول منه، لعلماء البلدة وصلحائها أو القريبين منها. وخصص الباب الثاني إلى صلحاء البلدة، أما الباب الثالث فقد خصصه لذكر الصلحاء والفضلاء من أهل القرن العاشر والحادي عشر، ممن دفنوا داخل البلد أو خارجه. كما ذكر فيه مجموعة من فضلاء قسنطينة وصلحاء وعلماء الجزائر والمغاربة والتونسيين. أما الباب الرابع فقد ذكر فيه شيوخه سواء من بونة أو من أهل القيروان وسوسة وتونس.

درة الدرة بفتح الدرة

ذكر المحققان أن أحمد بن قاسم البوني انتهى من نظم الدرة في غضون عام 1090هـ / 1679م استجابة لطلب أحد تلامذته، ومن ثمة انتشرت الدرة جهويًا وخارج البلدة، حيث توزعت نسخ منها في أنحاء البلاد عن طريق طلبة العلم والزوار، خاصة في القطر التونسي الذي انتقل إليه أحمد بن قاسم



يقول راجي عفوري راحم
عن كل ذنب أحمد بن قاسم
ابن محمد أي المسيبي
ثم التميحي بالانكيت
الحمد لله مجيب السائلين
ثم صلاتي لتاج المرسلين
محمد وآله وصحبه
وتابع لنهجي وحزبي
صلى علي رينا وسلم
وءالم وصحبي شهب السما
لذاكرهمني بعض الأذكياء
توسلا بذكر بعض الأذكياء..

وقد جاء في التحقيق أن أسرة البوني كانت
تفتخر بالتمائها إلى بني تميم، وهي من البطون
العربية المنتمة إلى القحطانيين، والتي انتقلت
إلى شمال إفريقيا مع الفتح الإسلامي لها، ومنه

البوني للعلم والإقراء، وكذا في المغرب، ورغم أن الكثير
من هذا التراث المكتوب استحوذ عليه الأروبيون
حوالي القرن السابع للميلاد، إلا أن عودة الوعي الثقافي
أواخر القرن التاسع عشر كان كفيلا لعودة الاهتمام
بهذه الذخائر من المخطوطات، ومن ثمة استأنفت
الدرة رحلتها العلنية، إذ تمكن محمد ابن العربي بن
محمد بن أبي شنب المتوفى سنة 1328هـ / 1929م
من نشرها بالتقويم الجزائري عام 1331هـ / 1913م،
وبقيت الدرة يتيمة بعد أن توقفت رحلتها لتستأنفها
مرة أخرى سنة 1423هـ / 2002م بصفة غير
مباشرة، حينما اعتمدت للمقارنة بما ورد في متن
مصنف آخر لأحمد بن قاسم البوني هو «التعريف
ببؤلة إفريقية بلد سيدي مروان الشريف»، وفي عام
1428هـ / 2007م نشرت النسخة ثانية.

الدرة المصونة في علماء وصلحاء بؤلة

وجاء فيها

بسم الله الرحمن الرحيم

وصلى على سيدنا محمد وآله

بسبب سنة 476هـ / 1083م وتوفي بمراكش عام 544هـ / 1145م، وقد كان إمام وقته في الحديث والنحو واللغة، وكلام العرب وأيامهم. أخذ بسببته عن الحافظ أبي علي الغساني، وروى بالأندلس عن أبي علي بن سكرة الصدي، وأبي بحر بن العاص، ومحمد بن حمدي كما تفقه عن أبي عبد الله محمد بن عيسى التميمي، ومحمد بن عبد الله المسيلي وممن أخذ عنه وحديث: عبد الله بن محمد الأشتري، وأبو جعفر بن القصير الغرناطي، وأبو محمد بن عبيد الله الحجري. وممن جاء ذكرهم في أرجوزة أيضا وتعرضا له المحققان بالشرح أيضا: الشيخ محمد بن عبد الرحمن أبو عبد الله بن أبي زيد المراكشي، الضرير، توفي الفقيه الحافظ الجليل المفاتيح.. من أهل بونة في آخر ذي الحجة تكملة سنة سبع وثمانمائة، وكانت ولادته سنة تسع وثلاثين وسبعمائة، وهو عالم صالح قارئ ناظم ناثر نحوي.

هذا وقد اعتمد المحققان على العديد من المراجع والمصادر في تحقيق هذه الكتاب النفيس على غرار كتاب «البدر الطالع بمحاسن من بعد القرن السابع» لمحمد بن علي الشوكاني، وكتاب «التحفة المرضية في الدولة البكداشية» لمحمد بن ميمون الجزائري. و«الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة» لأبي الحسن علي بن بسام الشنتري، وكتاب «ارشاد السالك إلى مناقب الإمام مالك» ليووسف بن حسن بن عبد الهادي، «المستطرف في كل فن مستظرف» لشهاب الدين محمد الأبشيحي. «تراث المغاربة في الحديث النبوي» لمحمد التليدي، «عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية» لأبي العباس الغبريني، «نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب» لأحمد بن محمد المقرئ التلمساني، ومعظمها كتب محققة.

* بونة أو ما يعرف حاليا بعنابة هي مدينة ساحلية تقع بأقصى الشرق الجزائري، وتزخر بالكثير من الذخائر التراثية، مثل المواقع الأثرية على غرار كنيسة القديس اوغستين

انتقلت إلى الأندلس، مشاركة في رقيها وازدهارها. ومن ضمن العلماء الذين تطرق لهم صاحب الدرة ووضحهما المحققان: الشيخ أبو الحسن علي، عرف بـ «فضلون البوني»، وهو من أعلام بونة فيما بين نهاية القرن التاسع الهجري وبداية القرن العاشر / الخامس عشر والسادس عشر الميلاديين، وهو من أصول أندلسية، ولد ببونة ونشأ وتعلم ودرس ودرّس، ومنها انتقل إلى بجاية وقسنطينة حيث تتلمذ على يديه العديد، ونبغوا في الفلسفة والعلوم الدينية، ليستقر بعدها نهائيا بمسقط رأسه، مكونا كوكبة نيرة من العلماء الذين انتهجوا نهجه، وقد صنف هذا البوني جملة من التأليف والرسائل والشروح والمختصرات أهمها: كتاب على قدر كبير من الأهمية في تاريخ المدينة وعلمائها وصلحائها وأعيانها، الذين توفرت فيهم القدرات والمؤهلات الأدبية والفكرية أسماه «الكلل والحلل». ومنهم أيضا عبد الرحمن بن علي الأجهوري العلامة الفقيه الناسك، برع في الفقه وتتلّمذ على يديه طلاب كثر. ومنهم الشيخ أبي مروان بن علي الشريف، من أشهر شخصيات بونة خلال القرن الخامس الهجري / الحادي عشر للميلاد. ولد بقرطبة، ومنها انتقل إلى اشبيلية بعد أن نال قسطا من العلم على يد مشايخها، من أمثال أبي محمد الأصيلي، وأبي المطرف بن فطيس... ارتحل إلى المشرق، وأقام مدة بالقيروان حيث شاهد مجالس العلم وشارك بها، وأجاز بعض من فيها، لينتقل بعد اضطراب أحوالها إلى بونة فيستقر بها، مواصلا نشاطه الفكري والأدبي والديني، لما وجدته من إقبال منقطع النظر من أهاليها وعلمائها الذين شجعوه على الخوض في الفقه المالكي والتأليف فيه. وممن جاء ذكرهم في أرجوزة أبي القاسم شيخ الإسلام قاضي القضاة أبو الفضل عياض بن موسى اليحصبي، من أشهر علماء وأدباء المغرب زمن المرابطين، ألف في مقامه الشيخ أبو العباس المقرئ كتابا أسماه «أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض، وغيره مما يحصل به للنفس ارتياح وللعقل ارتياض» ولد

البحرين تعيد الاعتبار لشاعر غنائي مجهول

في حلة قشبية احتفلت الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر مؤخراً بإصدار ديوان (قال ابن حبتور)، وهو الشاعر الغنائي الشعبي (محمد بن عبدالله بن حبتور البوفلاس المهيري 1918 - 1978)، من أسرة الحبتور التي تواجدت في البحرين منذ بدايات القرن التاسع عشر، مع عدة قبائل وأسرو عائلات نزحت من الإمارات المتصالحة قديماً (دولة الإمارات العربية المتحدة حالياً) وسكنت جزيرة البحرين، وأقام أكثرهم في جنوب مدينة الحد، ولا يزال بعضهم قاطنيها حتى الآن. وقد أبدع هذا الشاعر ارتجالاً نصوصاً غنائية باللهجة البحرينية تغنى بها مطربو دول الخليج والجزيرة العربية واستطاعت أن تلامس وجدان كل طبقات المجتمع. وحسبما جرى عليه عرف النصوص الشعرية الشفهية في انتشارها ورواج ترديدها دون الاهتمام بذكر اسم مبدع النص ونسبته إلى قائله ظلت نصوص هذا



الشاعر على مدى أكثر من نصف قرن تنسب إلى مغنيها، دون أن تدون أو توثق كتابياً.

عاش الشاعر حياة ضنكة، عمل خلالها حارس أمن بمدرسة النعيم الابتدائية بالمنامة، ثم حارساً بالمحكمة الشرعية في مبناها القديم، وعاش ظروفاً اجتماعية صعبة من النكران والتجاهل وهضم الحقوق، فكان يجهر بالشكوى في عدة مقابلات أجرتها بعض الصحف المحلية أو أخرج حياته.

وقد تصدى الباحث البحريني مبارك عمرو العماري إلى جمع وتدوين وتحقيق نصوص ابن حبتور الشعرية رغم شح مصادرها، واجتهد في التعريف بتفاصيل حياته وظروف مسيرته الفنية مع ذكر المغنين الخليجيين الذين تغنوا بها منذ الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي وظلت ترد إلى اليوم، كان من أشهرهم يوسف فوني، عبدالله سالم بوشيك، حارب حسن، محمد راشد الرفاعي، علي بن هزيم، شمه داود، إبراهيم حبيب وحسين جاسم. ومن أشهر نصوصه الشعرية المغناة التي لامست الوجدان الشعبي: أنا قلبي على خلي تولع، زرعت الطيب في بعض الأراضي، أنا ويلي على خل جفائي، تمنيت الصبا .. وغيرها.

وقد تبنت الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر طباعة ونشر وتوزيع ديوان (قال ابن حبتور) كخطوة لإعادة الاعتبار لهذا الشاعر المبدع الذي يعد أول من أدخل اللهجة البحرينية إلى الأغنية الخليجية. ويقدر ما تفخر الثقافة الشعبية بمثل هذا العمل فإنها تقدر للأستاذ العماري هذا المنجز الذي يضاف إلى جهوده الدؤوبة في خدمة تراث البحرين الشعبي.



محمد بن حبتور

د. الهاشمي الحسين (تونس)

مهرجان الغريوز ببني خدّاش ملخص حول فعاليات الدورة الثالثة من مهرجان الغريوز ببني خدّاش ولاية مدنين من الجمهورية التونسية

انعقدت أيام 27 و28 و29 أوت 2020 فعاليات مهرجان الغريوز ببني خدّاش متحديّة جائحة الكورونا ومثبّنة تأصل الإنسان في ثقافة المكان انشدادا إلى شجرة التين جذرا واستمرارا بثمرة الكرموس فعلا، واستثمارا لمنتج الغريوز تسويقا واعدا بالشوقين الوطنية والعالمية.

أسست هذا المهرجان جمعية صيانة القصور والمحافظات على التراث ببني خدّاش يحوّثها الأكاديمية ودراساتها الميدانية المجتعة في كتابها «إحياء ثقافة التين ببني خدّاش» المنشور سنة 2013، مراهنّة على تثمين التراث الغذائي بالمنطقة، ورفعت شعارها الاستراتيجي للتنمية المحلية: فلاحية + ثقافة = سياحة (CULTE+CULTURE+ACCULTURATION)، وتعاونت مع دار الثقافة ببني خدّاش وخليّة الإرشاد الفلاحي ببني خدّاش في إحداث مهرجان ثقافي فلاحيّ سياحيّ يثّقن هذا التراث المحلي المنعقد حول صناعات الغريوز فكانت الدورة التأسيسية سنة 2018، وأثمرت دورة فعلية سنة 2019، لتكون هذه الدورة



من العروض الفرجوية للمهرجان



معرض صناعات الغريوز وعرض الإبداعات النسوية في التعليب

احتوى المهرجان عدّة فقرات مميزة عمودها الفقري معرض الغريوز، معرض هبّ للتشيطه وإرائه جملة من المنتجين فالأحي الجسور والمصارف بالمنطقة الجبلية جنوب شرق تونس فشهد مشاركات من جلّ قرى معتمدية بني خدّاش، ومن جوارها الشمالي بكلّ من توجان وزمرت، ومن جوارها الجنوبي في تطاوين والدويرات وغمراسن. لقد كان عرضاً ثرياً منوع المنتجات التصنيعية المتعددة حول الغريوز وعرف تسويقاً مهماً لهذه المنتجات فخلق ديناميكية اقتصادية حولت بني خدّاش عروس الجبل.

افتتح المعرض بعروض فنية أمنتها فروع الاتحادات النسائية بالمنطقة وزينتها زهرات المهرجان بنات حسناوات يحملن عناقيد الغريوز ويروجن لبضاعته ويعرفن بجودته في أزيائهن التقليدية الحاملة لتراث المنطقة والمخزّنة لعاداتها. وإلى جانب ذلك قدّمت عارضات الصناعات التقليدية آخر ابتكاراتهنّ في صناعات الصوف والوبر والحفاء والشعر فزّين الفضاء بتحف وإبداعات ومهارات دلّت على ثراء خيال المرأة في هذه المناطق الجبلية وعلى قدراتها الواعدة في كسب رهانات التنمية الفلاحية من خلال الجمع بين الفلاحة والثقافة والسياحة لتأمين استقرار القرى الجبلية بهذا

الثالثة دورة الانطلاق ومعالجة الآفاق بالإبداع والإمتاع والإشعاع صيف 2020.

لقي المهرجان كلّ الدّعم والمساندة من وزارة الشؤون الثقافية بتونس ومن وزارة الفلاحة والصيد البحري ومن مندوبية الفلاحة بمدنين ومندوبية الشؤون الثقافية بمدنين ومن جامعة السياحة وجهة الطاهر، ومن ولاية مدنين ومن بلدية بني خدّاش، ومن ممثلي المجتمع المدني بكامل معتمدية بني خدّاش إلى جانب مساهمين خواص ومثقفين مبدعين، فتعاضدت الجهود ليكون المهرجان عرس التحدي للفيروس ولصعوبة الجبال وتقطع السبل.

الغريوز كلمة محلية ذات أصول أمازيغية تعني الثّين المجفّف والجماعات الجبلية بالجنوب التونسي والغرب الليبي تقاليد وثقافات في تحفيف الثّين وتشرجه وعنقده وتحويله إلى منتجات غذائية ذات قيمة بيولوجية مميزة، وفي تصنيع أدوية منه صالحة لمعالجة عدّة أمراض. لذلك أعتبر الغريوز عنوان ثقافة محلية موغلة في القديم ورهان تنمية مستقبلية واعدة في مناويل التنمية المحلية المعتمدة بهذه المناطق الداخلية المتاخمة للصحراء من البلاد التونسية.



زهرات المهرجان في عرض للصناعات التقليدية المحلية

الندوة الفكرية مجالاً مهماً لبسورة الرؤى التنموية، ولرسم الخطط التنموية وكان تكريم جملة من الفاعلين في الحقل الفلاحي فيها منارة أخرى لتشجيع الشباب على عزق الأرض وغرس الثين للتمير الغريوز.

تميز المهرجان هذه السنة بتنظيم ورشات تكوينية في الاقتصاد التضامني ورشات أمنها المنشط عبد العزيز البارودي سليل المنطقة ومنبع فخرها وقد فتحت آفاق الشباب المستفيد منها على بناء مشاريع تنموية بكلفة منخفضة ضمن استراتيجيا تنموية محلية واعدة.

احتوى المهرجان سهرات فنية تراثية وطنية ومحلية من أهمها سهرة الزمالة حقالة تراث مدينة القيروان من تنشيط فرقة عبد اللطيف الغزي وسهرة البمبر من تراث جزيرة جربة ينشطها توفيق الجبالي، إلى جانب سهرات فنية لفرق محلية مثل فرقة مقام للموسيقى بقيادة الفنان الشاب شفيق المحمدي. كانت السهرات فرصة الفرح والمرح في أجواء من السحر والحن وأصدقاء للوتر في عالم الغريوز.

نجمة السهرات السهرة الشعرية من تنشيط الإعلامية عفاف البرهومي ومن تنظيم الشاعر فرحات السعداوي سهرة كزمت راعي الشعراء الإعلامي

الفضاء المميز خزان تاريخ تونس: جبل دمر جبل الثين والزيتون في جسوره المعمورة، وجبل العلم والدين في جوامعه المحفورة.

يستمد المهرجان قوته ويكتسب إشعاعه من الندوة الفكرية التي ترسم له سبل التطوير، وتصنع الأفاق وتستشرف التتمير، وتناقش مناويل التنمية المقترحة وسبل تحقيقها. ندوة هذه الدورة كانت تحت عنوان «الغريوز رهان التنمية بالمناطق الجبلية» وقد سقيت باسم المهندس فريد المهرجان ومؤسسه المرحوم عبد الرؤوف الحسايني، تداول فيها على الكلمة جملة من باحثي المعهد الوطني للتراث بتونس ومعهد المناطق القاحلة بمدنين والجامعة التونسية وباحثي مشروع التنمية الزراعية والرعوية بمدنين (PRODEFIL)

كان حضور كل من السيد الدكتور عماد بن صولة، والسيد المهندس العام ووزير الفلاحة السابق سعد الصديق حضوراً مهماً وموجهاً لنتائج الندوة نحو تفعيل محورين مهمين لثمين الغريوز: تسجيل الغريوز ضمن القائمة الدولية للتراث العلمي غير المادي، وترسيخ مشاريع تنمية زراعية موجهة نحو تشغيل المرأة الريفية في غراسة الثين وتصنيع الغريوز بتمويل من المانحين الدوليين. لقد مثلت



صناعة صغيرة الحفّاء ثراث يحتاج ترميمنا والغريوز مجاله

تنوّعت أنشطة المهرجان وحققت إشعاعها بفضل جهود شباب المنطقة من المصورين والمدونين والمتعاونين من فتيات الجمعية والساهرين على تفعيل أنشطة المجلس المحلي للأمن بيني خدّاش جملة من المتطوّعين الغيورين على الغريوز والمفتخرين بهذه الخصوصية التنموية الواعدة، وبفضل عمل هيئة المهرجان طيلة ثلاثة أشهر في الإعداد والاستعداد...

مهرجان الغريوز بهم جميعاً فتيات وفتيانا رهان بقاء واستمرار وعنوان تأصل واستثمار تلتقي فيه سياحة ثقافية واعدة وفلاحة بيولوجية رائدة وثقافة كونية واعية تستثمر التثاقف البناء في تحقيق مقاربة تنموية محلية ميّزت جبل دمر عبر تاريخه الطويل: جبل يشرف على العالم بعلمائه فيشاركه الأتراح بتخفيفها، عندما ينشر الأفراح ويبشر بالأمال زمن الأسي والإهمال متحدياً جانحة الكورونا بجائحة الغريوز.

• الصور

الصور من الكاتب،



اللباس التقليدي وجه آخر من عرس المهرجان

الجنيدى الجامعي، وعرفت بالفنّانة الواعدة لدى البارودي ابنة المنطقة وحاملة حملها التنموي في صوتها الشجي، وقد سبقتها أمسية شعرية ترجمت على روح فريد الشعر الشعبي بالبلاد التونسية الشاعر مبروك الحمدي أصيل بني خدّاش وصوتها الصّداح حتى نهاية القرن الفارط. لقد كان الشعر حاضراً بقوة القافية ورواق الصورة للوفاء والذكرى والطرب والانتشاء فزاد المهرجان إشعاعاً وإمتاعاً.

احتوى المهرجان كعادته مسابقات في أحسن حقل منتج للثين وأحسن منتج مصنّع للغريوز وقد نال جائزة أحسن حقل الفلاح ضوا الحمروني، ونالت شركة البركة للخدمات الفلاحية ميدالية أحسن منتج تصنيعي للغريوز. هذه المسابقات ربطت بينها رحلة سياحية بين قصور الخزن في بني خدّاش كانت فرصة لتقديم عروض تقليدية في الفروسية وتصنيع الحفّاء والغناء الشعبي وعروض الأزياء فنشطت القرى والطرق احتفالاً بعرس الغريوز. ولن شاء أن يستمتع أكثر فليزر هذا الموقع برابطه التالي:

- <https://www.facebook.com/festival.elgharabouz2019bkh>